
912/60
Искусство
Кино
1 1960



СОДЕРЖАНИЕ

На первой странице обложки—кинолюбители студенты МГУ А. Пучкова и Л. Головня на съемках. На второй странице—фрагмент кадра из фильма-балета «Чолпон».
На вклейках: Б. Бабочкин. Большой человек, большой художник. Автобиография С. Д. Васильева.
На пути дружбы и сотрудничества. Подлинное искусство—наш общий язык.
Кадры из новых мультипликационных фильмов.



От нас ушел замечательный художник и человек, один из создателей «Чапаева», — шедевра советской кинематографии. С именем Сергея Дмитриевича Васильева связаны блистательные страницы истории кино. Он при жизни вошел в нее как классик социалистического реализма.

Его искусство, являющееся воплощением гражданской страстности, благородства и чистоты мыслей, остается нашим острым оружием.

Мы навсегда запомним прекрасный человеческий облик Сергея Дмитриевича Васильева.

РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА «ИСКУССТВО КИНО»

БОЛЬШОЙ ЧЕЛОВЕК, БОЛЬШОЙ ХУДОЖНИК

Совсем недавно исполнилось 25 лет со дня выхода в свет картины-легенды, неповторимого «Чапаева». И вот ушел из жизни второй из ее создателей—Сергей Васильев. Все меньше и меньше остается нас—свидетелей той славы, признания, благодарности, восторга, захватывающего интереса, которые мы пережили 25 лет назад и которые сейчас уже становятся почти неправдоподобной легендой, такой же легендой, как сама картина—это великое произведение советского киноискусства.

Еще до выхода «Чапаева» на экран умер Певцов. В 1943 году от тяжелой болезни погиб Борис Блинов, еще через несколько лет не стало Георгия Васильева—чьему таланту в основном обязан «Чапаев» своей драматургией. Теперь мы навсегда простились с его другом и сподвижником. Умер Сергей Васильев.

Как хорошо я помню начало их кинематографической карьеры, когда после каждого иностранного фильма 20-х годов, после «Розиты», «Знака Зорро», после фильмов с Эмилем Яннингсом, Конрадом Вейдтом и Лией де Путти на экране возникала простая надпись: редакторы-монтажеры братья Васильевы. В начале 30-х годов я увидел их на «Ленфильме»—этих двух подтянутых, всегда спокойных, всегда корректных, всегда хорошо одетых молодых людей, один из которых оказался моим старым товарищем по театральной школе. Отношения с ними возникли сразу как дружеские, внимательные, уважительные.

В 1933 году зимой на квартире у Иллариона Николаевича Певцова собрались мы четверо. Сергей читал новый сценарий, Георгий пел песни, возникающие по ходу действия. Помню толстую желтую тетрадь с коротким словом в заголовке: «Чапай»—так должна была называться новая картина. До сих пор я не могу забыть поистине потрясающего впечатления, которое испытали мы тогда. Слушатели—Певцов и я—были ошеломлены неожиданным трагическим ходом событий, глубоким знанием народной жизни, удивительным языком и изяществом конструкции сценария, ясностью замысла. Авторы впервые проверяли свое произведение на посторонних. Первый раз они прочитали вещь вслух. И мне кажется, что они сами тоже не ожидали такого впечатления, и сами стали слушателями, а не авторами, и сами были потрясены. Когда закрылась последняя страница толстой тетради, возникла та самая пауза, наполненная волнением, раздумьем, тревогой, растроганностью, которая возникает, когда соприкасаешься с большим и чистым произведением искусства. Я был свидетелем такой же паузы в день премьеры «Чапаева» в ленинградском кинотеатре «Титан», на первом его сеансе. Публика не вставала с мест, и пауза тянулась до тех пор, когда перед экраном появился директор театра и сказал: «Товарищи, все!»

Чудо «Чапаева» заключается, мне кажется, в том, что в одно мгновение, в одной точке земли встретились и сплелись в неповторимый узел судьбы, мысли, биографии, жизненный опыт, талант десятка людей, проникнувших в истину своей эпохи.

А что «Чапаев» был чудом, это хорошо знаем мы, видевшие, как по городам шли демонстрации зрителей «Чапаева». Люди шли на «Чапаева» под красными знаменами. В маленький районный город под Ленинградом съехались крестьяне окрестных сел. Центральная площадь города превратилась не то в ярмарку, не то в лагерь. Горели костры на снегу, шел пар от лошадиных морд, кипели чайники и котелки—люди ждали своей очереди смотреть «Чапаева», и картину «крутили» в Доме культуры чуть ли не круглые сутки!

«Чапаев» помогал воспитывать людей, разбивших гитлеровскую Германию и водрузивших на земле знамя Мира. И заслуга Сергея Дмитриевича Васильева перед народом, перед страной заключается в том, что он был организатором и вдохновителем этого фильма—одного из совсем немногих фильмов, которые, если с годами и теряют некоторую остроту актуальности, зато приобретают новые исторические качества и становятся памятниками эпохи.

В следующих своих фильмах Васильев лишь в лучших эпизодах достиг «чапаевских» вершин, но в каждом из них был могучий ход, львиная поступь эпического режиссера, и можно и нужно было ждать от него нового чуда.

Сейчас все это кончилось. «Чапаеву» нельзя подражать, он не открыл своих секретов—он весь тайна, как каждое великое произведение искусства. Ему нельзя подражать, но ему можно и нужно следовать, воплощая великую идею в неповторимую, годную только для этого, данного случая, простую и совершенную форму.

Сергей Васильев был художником, который понимал это. Он трудился до последних дней своей жизни, ища новую тему, вынашивая новые замыслы, строя новые планы.

Смерть Сергея Васильева для всех его друзей, для всех нас—трагическая смерть. Она унесла несбывшиеся замыслы, планы и творческие порывы большого художника, большого мастера, большого человека.

Б. БАБОЧКИН

Автобиография С. Д. Васильева

НАПИСАНА В 1946 ГОДУ. ПУБЛИКУЕТСЯ С НЕБОЛЬШИМИ СОКРАЩЕНИЯМИ

Заканчивалась гражданская война, Красная Армия переходила на мирное положение. Шла уже частичная демобилизация, и передо мною встал вопрос о дальнейшей жизни: что делать, кем быть? Неожиданная встреча с товарищем по фронту решила мою судьбу. Он шел на приемный экзамен в Ленинградский институт экранного искусства, он будет артистом.

Кино! Да—вот то, чего я бессознательно ищу! Таинственное, манящее, возбуждающее воображение, вечно новое, неожиданное, покоряющее чувство, зажигающее мысли,—к и н о!

Через несколько дней я подхожу к экзаменационному столу с твердым решением стать киноактером. Три дня спустя с волнением читаю в списке принятых свою фамилию. Это—осень 1921 года.

Холод ленинградской зимы. Пронизывающая сырость нетопленных зал Купеческого собрания на Сергиевской. Мы приносим с собой по полену дров, разжигаем «буржуйку». Сидим в валенках и полушубках, но на занятиях по ритму и пластике раздеваемся почти догола.

Педагоги подают нам пример выдержки, бодрости и уважения к искусству. Артистка А. Я. Глама-Мещерская, в далеком прошлом любимица московской молодежи, с азартом поправляет наши ученические этюды на занятиях по актерскому мастерству.

Среди наших преподавателей—Н. Н. Арбатов, Н. Д. Носков, В. Ф. Боцяновский, проф. В. Вишневский. Между собой мы называем их «могучими старцами». Все это энтузиасты, влюбленные в искусство.

Рядом с Институтом растет первая советская кинофабрика в Ленинграде. В приспособленном под ателье зимнем саду барского особняка снимаются первые советские кинофильмы.

Режиссируют Б. Чайковский, О. Фрелих, А. Пантелеев, А. Ивановский. Они ведут группы учащихся в Институте. Мы снимаемся в их картинах.

Снимаемся много и часто. Помню, только в фильме «Дворец и крепость» у меня было около двенадцати разных эпизодов с усами и без усов, с бородой и без бороды, с баками и в парике.

Но вскоре я убеждаюсь, что актера из меня не выйдет. Меня не это интересует на съемке. В конце концов я понимаю, что меня влечет режиссура.

В 1924 году, окончив Институт, я еду в Москву.

В комнате Московской конторы «Севзапкино» помещается редакция по перемонтажу иностранных картин. Меня принимают редактором-монтажером.

У монтажного стола знакомлюсь с С. М. Эйзенштейном и Г. В. Александровым. Они начинают свою первую работу—«Стачка».

Мы вместе мечтаем о будущем советского кино, анализируем творчество великого Гриффита, восхищаемся смелостью Чаплина.

Удивительный случай! В журнале «Советский экран» помещена статья за подписью «редактор-монтажер Васильев». Я не писал ее. В чем же дело?

Оказывается, у меня есть однофамилец, работающий в той же области—в «Госкино». Естественно, что нам необходимо познакомиться.

Знакомство состоялось в маленьком просмотровом зале особняка на Малом Гнездниковском, 7... Мы, кажется, понравились друг другу, хотя и поспорили довольно основательно.

Вскоре слияние всех киноорганизаций в единое «Совкино» соединяет нас в монтажной редакции на том же Малом Гнездниковском. Мы сидим друг против друга за монтажными столами, начинаем понимать друг друга с полуслова. Часто сообща работаем над одной картиной.

Нас уже хорошо знают кинематографисты. Кто-то в шутку зовет нас «братьями-разбойниками». В. Шкловский в «Третьей фабрике» разоблачает наш псевдоним: «кстати—они не братья», пишет он. Но нас уже привыкли называть братьями.

И, выходя на режиссерскую работу, мы решаем узаконить фактически сложившееся, принимая имя «братьев Васильевых»*.

В 1929 году мы оставляем монтажные столы для того, чтобы ставить на студии «Ленфильм» «Спящую красавицу» по сценарию Г. В. Александрова.

---

* Нижеследующее написано совместно с Георгием Васильевым.

В 1932 году мы ставим картину «Личное дело», где впервые особо остро звучит для нас проблема рождения актерского образа, становления характера героя.

Борьба за яркую и красочную многогранную характерность актерских образов определяет, как нам кажется, дальнейшее поступательное движение нашего киноискусства.

В этом смысле выбор темы для следующей нашей работы—«Чапаев»—не случаен.

Конечно, тема картины и ее замысел гораздо шире решения частных задач режиссерско-актерского порядка. Однако бесспорно, что успеху картины во многом способствовала яркая многогранность характера нашего героя, вобравшего в себя черты своего народа.

Первую читку сценария «Чапаев» мы устроили на квартире у И. Н. Певцова (нам хотелось предложить ему роль полковника Бороздина). Там же присутствовал и Б. А. Бабочкин. Читали мы сценарий по очередно, причем один из нас даже напевал соответствующие ходу действия народные песни, намеченные нами еще в литературном сценарии. Хватило дерзости даже на то, чтобы промурлыкать несколько тактов из «Лунной сонаты»—так нам хотелось наиболее полно передать слушателям режиссерское ощущение происходящих событий с «вторым» и «третьим» планами. И. Н. Певцов внимательно прослушал сценарий, хорошо отозвался о нем в целом и добавил: «А роль Чапаева выписана так глубоко и выразительно, что иной актер может всю жизнь ждать для себя такой роли, да так и не дождавшись—умереть».

Мы возвращались ночью по широким улицам Ленинграда. Б. А. Бабочкин внезапно остановился и сказал: «А знаете, как он носил фуражку? Вот так, вероятно... именно так!» И тут же показал нам, как Чапаев, и только Чапаев, мог носить фуражку. Через несколько шагов Бабочкин опять остановился: «А знаете, как он здоровался с бойцами?..» Столь яркое ви́дение образа героя пленило и взволновало нас настолько, что мы тут же окончательно решили поручить эту роль Б. А. Бабочкину. Актер большого таланта и настоящей творческой интуиции, Бабочкин сумел с максимальной выразительностью передать зрителю образ любимого народного героя

В следующей нашей работе «Волочаевские дни» большим творческим удовлетворением для нас и для актера Л. Свердлина явилось решение образа майора Усижима. С врага была сорвана маска, и он предстал во всей своей колоритной непривлекательности. Хищная «двойная» челюсть майора, вероятно, надолго запомнится зрителям.

Во время войны мы закончили постановку фильма «Оборона Царицына»...

После экранизации пьесы А. Е. Корнейчука «Фронт» мы начали работу над сценарием о героической обороне Ленинграда.

Наши основные творческие установки были с достаточной ясностью опубликованы нами еще до постановки «Чапаева».

«...В нашей режиссерско-постановочной работе мы стоим за максимальное очищение киноязыка от всякого рода монтажных и ракурсных изысков, от ненужного орнамента, за простоту в лучшем смысле этого слова.

Мы делаем фильм о людях, отсюда ставка на работу с актером.

Вместе с актером, через актера мы хотим волновать зрительный зал, мы хотим, чтобы наш зритель плакал и смеялся, любил наших героев и ненавидел наших врагов.

Только в случае полного контакта с зрительным залом мы будем считать нашу задачу выполненной до конца.

Фильм, оставляющий нашего зрителя холодным и равнодушным,—это безусловный брак, это как бы невзрывающийся снаряд, а время у нас военное, и все мы должны быть готовы «выйти победителями из любой войны, если нам ее навяжут...».

Эти же установки являются нашим творческим кредо и на сегодняшний день, когда так хочется возможно полноценнее отобразить в нашем искусстве все огромное величие духа русского народа, наиболее ярко выразившееся в суровые годы тяжелых испытаний войны.

Работать просто и честно. Говорить с экрана ясно. Жить тем же, чем живет великий советский народ, в этом мы видим единственно верный путь для художника, который хочет, чтобы его произведения были достойны великой эпохи.

На пути дружбы и сотрудничества

Расширение культурных связей между Советским Союзом и Соединенными Штатами Америки ознаменовалось в ноябре прошлого года обменом делегациями деятелей киноискусства. Группа советских артистов прибыла в США на премьеру фильма «Летят журавли», а американские кинематографисты посетили Москву и Ленинград, когда здесь на экраны вышел фильм «Марти».

Наши гости — киноартисты Гарри Купер и Эдвард Робинсон, режиссер-постановщик фильма Дельберт Манн, продюсер Г. Хехт — присутствовали на приеме в их честь в Министерстве культуры и на встрече с московскими кинематографистами в Доме кино. Это были встречи дружбы и взаимного стремления к дальнейшему культурному обмену и сотрудничеству.

Американская пресса с большой похвалой отозвалась об известном советском фильме и приветствовала предстоящее более широкое знакомство американских зрителей с произведениями нашего киноискусства. Одновременно советские зрители высоко оценили художественное мастерство и гуманистическую направленность фильма «Марти» (подробная оценка этой картины будет дана в следующем номере журнала).









КАДРЫ ИЗ ФИЛЬМА «МАРТИ»

ПОДЛИННОЕ ИСКУССТВО — НАШ ОБЩИЙ ЯЗЫК

На вечере встречи советских кинематографистов с гостями из Соединенных Штатов Америки выступил американский киноартист Эдвард Робинсон. Приветствуя собравшихся, он сказал:

— Мои дорогие друзья, я хочу передать вам самое теплое сердечное приветствие от тех, кто имеет счастливую привилегию быть в вашей стране, а также от 22 тысяч работников Голливуда.

Я очень счастлив, что вы в России будете иметь возможность познакомиться с нашим киноискусством, а мы с вашими фильмами на экранах Америки. Этот обмен фильмами и артистами означает гораздо больше, чем простое выполнение соглашения. Киноискусство выражает духовный облик народа моей страны, и это же, я думаю, относится и к вашему искусству. Артист стремится быть понятым и донести идеи своего искусства до всех людей на земле и заглянуть в мысли и сердца всех народов.

Я нашел, что во всех странах, где я побывал, во всех театрах мы все одинаково смеемся, плачем одними слезами из-за одних и тех же переживаний, одинаково реагируем на красоту природы и красоту разума человека. Мы понимаем друг друга всем сердцем. Давайте же понимать друг друга нашими умами, нашими мыслями.

Как артист, я с большим интересом отношусь к научным достижениям последнего времени. Сначала появились спутники, потом лунники. Кажется, нет предела для развития науки. И в то же время, когда человечество старается открыть новые миры, сообщения между людьми остаются более трудными, чем между планетами. Еще совсем недавно расстояния между некоторыми государствами были гораздо большими, чем между Луной и Землей. Искусство должно поставить перед собой задачу установить доверие между людьми. Ученые будут изобретать свои спутники и лунники. А мы, артисты, должны тоже запустить великий спутник сердца. И пусть этот спутник вращается по орбите вокруг всего мира и пусть он посылает сигнал, который будет напоминать людям о дружбе.

Всем совершенно ясно, что 1959 год войдет в историю как год начала великой эры, год, открывший новую страницу в мировой дипломатии. Недавний визит в США премьера Хрущева уничтожил горы и горы недопонимания и напряженности. Его встречи с президентом Эйзенхауэром намного уменьшили недоверие между нашими странами. Этот визит открыл путь к дружбе между нашими народами и отбросил в сторону железный занавес.

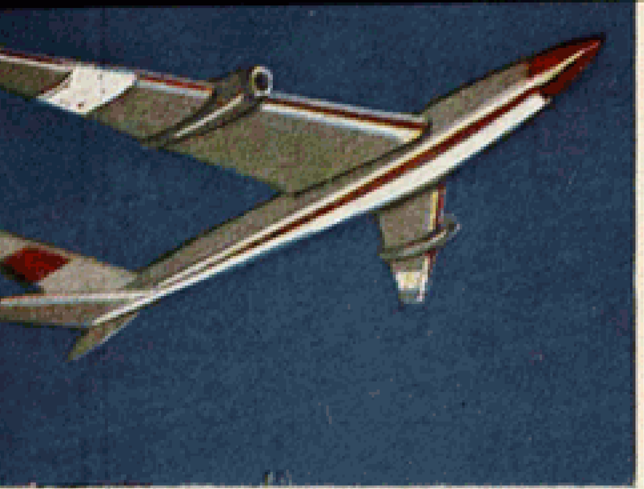
Я уверен, что предстоящий визит Эйзенхауэра приведет к новым победам мира во всем мире.

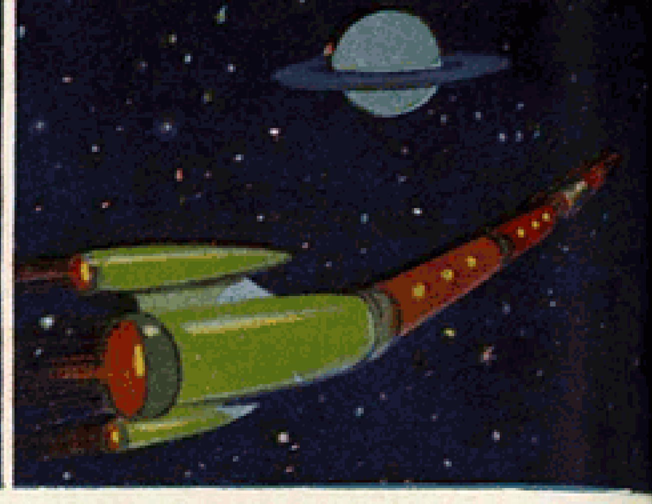
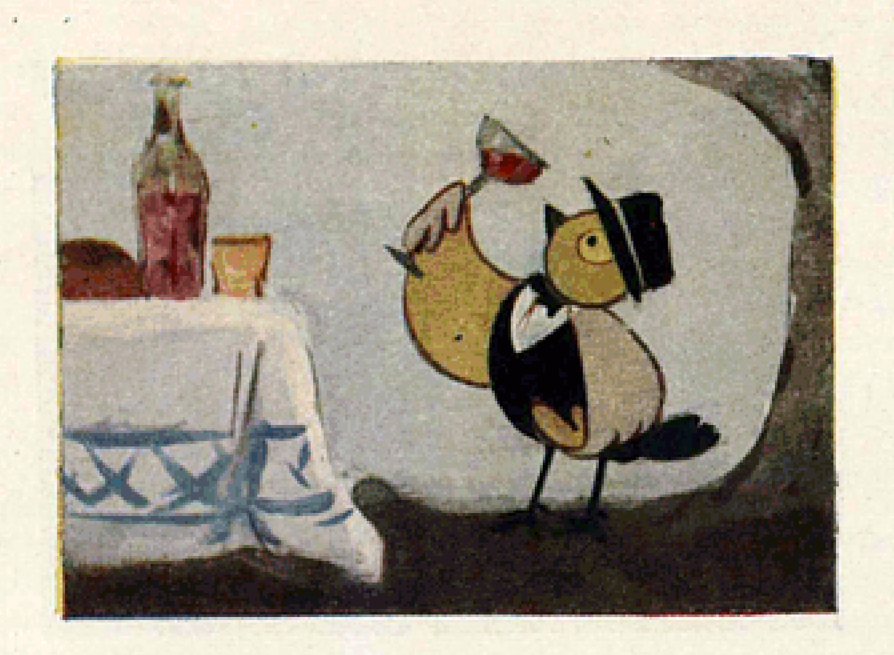
Путь к лучшему взаимопониманию открыт. Он может быть еще более широким. Практика культурного обмена, которая уже началась, будет расти очень быстро. Пусть американцы поверяют свои мысли и чувства русским, а русские—американцам. Пусть они говорят друг с другом через искусство— этот общий язык, который ведет к сохранению ценностей цивилизации.

Я желаю вам мира и счастья на долгие годы.



Встреча в Центральном Доме кино. Выступает американский киноактер Эдвард Робинсон



«Непьющий воробей». Сценарий С. Михалкова; режиссер Л. Амальрик; художники-постановщики Н. Привалова, Т. Сазонова; композитор Н. Богословский.



«Ровно в три пятнадцать». Авторы сценария, режиссеры и художники-постановщики Е. Мигунов, Б. Дежкин; композитор А. Варламов.



«Легенда о завещании мавра». Сценарий Л. Белокурова; режиссер М. Цехановский; художники-постановщики А. Беляков, А. Курицын; композитор Ю. Левитин.





НОВЫЕ МУЛЬТИПЛИКАЦИОННЫЕ ФИЛЬМЫ



В минувшем году мастера рисованного и кукольного фильма показали ряд интересных новых работ.

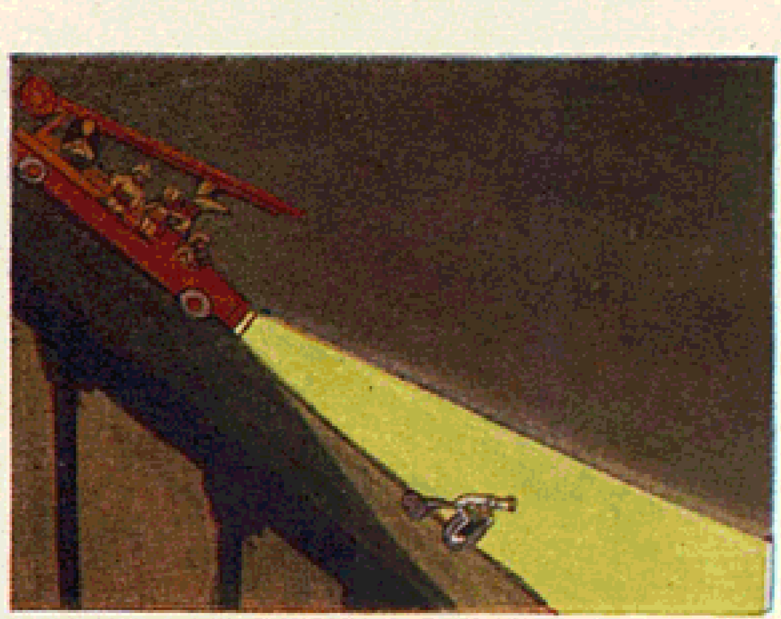
На верхнем рисунке воспроизведены кадры из первого мультипликационного фильма для круговой кинопанорамы «Дорога весны» (сценарий и постановка Л. Атаманова, Д. Бабиченко, И. Иванова-Вано; текст песен Е. Аграновича; художники-постановщики А. Винокуров, П. Репкин, И. Шварцман; композитор Н. Богословский). Как видите, герои этого фильма пересели с древних саней на паровоз и автомобиль, освоили скоростной самолет (см. на обороте), а в будущем они станут пассажирами межпланетного поезда.

На этой вклейке помещены также кадры из других рисованных и кукольных фильмов, выпущенных киностудией «Союзмультфильм» в 1959 году.

«Приключения Буратино». Сценарий Н. Эрдмана, Л. Толстой; режиссеры Д. Бабиченко, И. Иванов-Вано; художники-постановщики П. Репкин, С. Русаков; композитор А. Лепин.

«Похитители красок». Сценарий К. Минца; режиссер Л. Атаманов; текст песен М. Вольпина; художники-постановщики А. Винокуров, И. Шварцман; композитор А. Айвазян.

Персонаж из кукольного фильма «Влюбленное облако». Сценарий Назыма Хикмета; режиссеры А. Каранович, Р. Качанов; художник-постановщик В. Соболев; оператор М. Каменецкий; композитор А. Бабаев.






ИСКУССТВО КИНО

1

ЯНВАРЬ 1960

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ОРГАН МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР И СОЮЗА РАБОТНИКОВ КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

ФИЛЬМ ВМЕШАЛСЯ В ЖИЗНЬ

Вот и новый год наступил, а наш народ, народы всего мира хранят в памяти, обсуждают, приветствуют событие, взволновавшее человечество осенью минувшего года. Пройдут не месяцы, а годы, и не померкнет в сознании людей уважительный интерес к этому событию. Оно войдет в историю нашего времени.

Речь идет о визите Председателя Совета Министров СССР Никиты Сергеевича Хрущева в Соединенные Штаты, о встрече и переговорах его с президентом Дуайтом Эйзенхауэром.

«Мы основываемся в своих действиях на разуме, на правде, на поддержке всего народа,—говорил Никита Сергеевич после возвращения на Родину на митинге трудящихся Москвы. —Кроме того, мы опираемся на наш могущественный потенциал. И пусть знают те, кто хочет сохранять состояние «холодной войны» с тем, чтобы рано или поздно превратить ее в горячую,—пусть они знают, что в наше время начать войну может только безумец, который сам же погибнет в ее пламени».

С этой мыслью теперь согласно, конечно, подавляющее большинство людей на всем земном шаре. Вот почему с таким жарким интересом следили все за ходом переговоров в Кэмп Дэвид. Вот почему долго еще будут вспоминать и обсуждать результаты визита Н. С. Хрущева в Америку.

Те, кто пытался вздорными провокационными выходками отравить атмосферу встречи Н. С. Хрущева с американцами, получили резкий отпор и в Соединенных Штатах и за их пределами. Это была теплая и в высшей степени благожелательная встреча.

Она помогла рассеять туман лжи вокруг Советского Союза, годами застилавший глаза многим американцам. Помогла им узнать правду о нашей стране, о миролюбивых устремлениях нашего народа и его правительства.

Дружба между двумя великими державами, времена которой приближены визитом Н. С. Хрущева, внесет успокоение всюду, оправдает надежды миллионов людей на земле.

«Наше время,—говорил Никита Сергеевич,—может и должно стать временем осуществления великих идеалов, временем мира и прогресса». И еще напоминал он: чем правдивее мы расскажем об этом, тем будет лучше для укрепления отношений между Советским

Союзом и Соединенными Штатами Америки. Вот почему мы так дорожим кинодокументом, который вышел на экраны всего мира.

Вспоминая любой интересный фильм, всегда представляешь себе прежде всего какой-то схваченный на лету эпизод, какой-то момент, остро и лаконично подчеркивающий что-то важное, главное во всей картине.

И вот после просмотра документального фильма о поездке Никиты Сергеевича Хрущева в Соединенные Штаты Америки в памяти сразу всплывает монтажная фраза, хорошо рекомендующая работу операторов В. Киселева, С. Киселева, В. Трошкина, режиссера по монтажу И. Сеткиной, автора текста Н. Грибачева.

...Америка ждет... Американцы с нетерпением следят за очередными сообщениями о прилете главы Советского правительства. Большая пресса посвящает целые полосы предстоящему событию, волнующему всех людей на земле.

Очереди у киосков. Газеты в руках читателей на улицах, на остановках автобусов, в конторах, в кафе. Отряды репортеров на ходу берут радиоинтервью у простых людей Америки. Но это большая пресса.

В те дни возникла вдруг иная, маленькая пресса. Для нее не нужно редакций, типографий, не нужно наборных и печатных машин. Лист бумаги или картона. Банка с краской или чернилами. И чья-то дружеская рука пишет на самодельном плакате: «Сердечный привет премьеру Н. С. Хрущеву!.. Добро пожаловать в Вашингтон!» Сотни таких приветствий появлялись не на газетном листе, а прямо в кипении улиц и площадей.

Право же, эта импровизированная «пресса» американских горожан и фермеров имела не меньше значения, нежели огромные страницы «настоящих» газет. Откровенная, открыто дружелюбная пресса самого народа Америки!

Таких удачных эпизодов в фильме немало. Операторы кинохроники работали в трудной обстановке. Их захлестывал настоящий шторм, их просто сбивали с ног толпы американских «конкурентов», соперников по профессии—кинооператоров, фотокорреспондентов, телевизионных репортеров. Главной задачей наших кинохроникеров было, разумеется, снять, не упустить важнейшие моменты исторического события. И все же в этом шторме, бушевавшем в Соединенных Штатах две недели, нашим операторам удалось выхватить из бури и запечатлеть на пленке сцены и эпизоды как бы в «кулуарах» исторической встречи, чуть в стороне от официальной темы, в гуще народной жизни.

И эта вторая линия фильма, проведенная будто между строк главного повествования, пожалуй, столь же красноречиво свидетельствует о всемирном, всечеловеческом значении поездки Н. С. Хрущева в Соединенные Штаты

Я не буду напоминать содержание фильма— его знают, его будут знать миллионы людей на всем земном шаре. Мне хочется сказать о композиции этой документальной картины, о монтажных приемах, о зоркости операторов Центральной студии документальных фильмов.

Скомпонован фильм, я бы сказал, строго и серьезно, без нарочитой игры монтажными находками, и это содействует общему тону правдивости, высокой объективности фильма, рассказывающего о событиях огромной важности для дела мира, для блага всего человечества.

Вот Америка перед прилетом Никиты Сергеевича. Советский лайнер «ТУ-114», совершающий беспосадочный полет Москва—Вашингтон, еще в воздухе. Но все подходы к аэродрому Эндрюс в окрестностях американской столицы заполнены народом. Официальные лица... Журналисты... Застывшие в строю войска... И прежде всего—люди без чинов и званий, работники контор и предприятий, учителя и рабочие, женщины с детьми и старики. Сама Америка в ее людях...

Рукопожатие Н. С. Хрущева и Д. Эйзенхауэра и снятые рядом флаги СССР и США дают возможность автору текста сказать: «Когда-то эти флаги, красный и звездно-полосатый, означали союз против фашизма. Здесь они снова рядом, и это хороший знак».

Деятели католической церкви в те дни призывали верующих и неверующих «бойкотировать» историческую встречу. Кинокамеры беспристрастно засвидетельствовали, как народ Америки ответил на этот призыв церковников. Столпотворение на улицах, где проезжали в автомобиле Хрущев и другие гости из СССР. Приветственные взмахи рук. Улыбающиеся лица. Почему-то мне особенно запомнился стоявший где-то в задних рядах человек, видимо интеллигент, вытянувшийся во весь рост, чтобы увидеть Никиту Сергеевича и чтобы высокий гость также увидел его приветственный жест рукой.

И снова войска на улицах. Войска почетного караула. И попутное замечание в тексте—пусть бы войска вообще сохранялись только для поддержания порядка, для праздников и парадов.

Вот такие попутные замечания и мимоходом снятые сцены, так сказать, за порогом главных событий, характерны для всего фильма, в котором деловой, серьезный репортаж порой согрет юмором и дружелюбной улыбкой. В эпизоде осмотра памятника-мавзолея Авраама Линкольна уместно приведены слова великого президента: «Лучшее, что есть в жизни человека,—это его дружба с другими людьми». А где-то в другом месте операторы улучили момент, чтобы снять американца-репортера, выбравшего в сумятице отличную позицию для съемки: через щель в стоящем в стороне заборе. Юмор никогда не мешает серьезному повествованию.

И как хорошо, что в документальном фильме, чрезвычайно плотно заполненном событиями, авторы использовали малейшую возможность для цитирования реплик и замечаний Н. С. Хрущева, пронизанных юмором, восхищавшим американцев. В Белтсвилле с гордостью показывают гостям знаменитую белую индейку, и кто-то спрашивает, отличается ли она от советских индеек. Ответ Никиты Сергеевича облетел всю Америку: «Капиталистическую индейку от социалистической можно отличить только тогда, если выдать им паспорта». Такой попутный репортаж дает нам почувствовать атмосферу события, его «погоду», заметно повернувшую стрелки барометров на «ясно».

Или вот—прием в советском посольстве. Вместо обычной информационной фразы автор текста напоминает: это впервые в истории встречаются в нашем посольстве глава Советского правительства и президент Соединенных Штатов Америки! Информационное сообщение тем самым становится неизмеримо более содержательным.

Почта в советском посольстве. Сотни, а может быть, тысячи конвертов из многих американских городов. На всех один адрес: Вашингтон, Н. С. Хрущеву. Простые люди Америки приветствуют главу Советского правительства, зовут его в гости.

Нью-Йорк. В день приезда советских гостей его улицы стали тесными, как в дни больших национальных праздников. Для поддержания порядка мобилизовано 7500 полисменов—«ангелов-хранителей». Есть даже конная полиция и мотополиция. Не слишком ли много? Ведь кинокамеры показывают: жители Нью-Йорка ведут себя превосходно, у них одно желание—увидеть Н. С. Хрущева и выразить ему чувство симпатии. Еще один запоминающийся кадр—рослый американец поднял и посадил на свои широкие плечи двух малышей. Так им будет виднее...

Были моменты, которые по некоторым обстоятельствам снять не представлялось возможности. Скажем, визит Н. С. Хрущева к его, как говорит диктор, старому знакомому, бывшему послу Соединенных Штатов в Советском Союзе Авереллу Гарриману. И снова операторы освещают этот момент как бы сбоку. Улица перед домом, где живет Гарриман. Там идет невидимая нам беседа. А перед домом скучают полисмены. У них передышка, им пока нечего делать.

Дипломатические приемы... Встречи с видными деятелями Америки... Выступление Никиты Сергеевича на сессии Генеральной Ассамблеи Организации Объединенных Наций... Советское предложение о всеобщем и полном разоружении... Важные для истории события запечатлены в фильме с достаточной полнотой. Фильм станет одним из ценных документов для историков будущего. И хочется отметить—отражая эту генеральную тему картины, ее авторы воспользовались также случаем, чтобы показать хотя бы бегло жизнь Америки, ее города, ее людей, в большинстве своем желающих мира между народами СССР и Соединенных Штатов.

Хорошо снят Нью-Йорк. Можно поздравить оператора, находчиво снявшего Рокфеллер-центр с нижней точки так, что массивы небоскребов тяжело нависают над вами, а затем направившего объектив вдоль улицы, узкой, темной, словно ущелье в горах. С борта самолета, направлявшегося с высокими гостями в Лос-Анжелос, мы видим Скалистые горы, реку Колорадо, фантастический «лунный» пейзаж, давший повод советскому корреспонденту не без иронии заметить своим американским коллегам: «Вы организовали этот лунный пейзаж прямо в Америке, чтобы далеко не ездить?..» Сан-Франциско с его трамвайчиками какого-то провинциального вида, голуби на улицах города, как на Красной площади в Москве...

Советские гости пересекли весь американский континент с востока на запад. И снова, и снова во время остановки поезда на маленьких станциях местные жители тесными тол-

пами окружают Никиту Сергеевича, тянутся пожать ему руку, говорят что-то восторженно, и он беседует с ними по-дружески. Как говорится в традиционных отчетах, «тепло и непринужденно протекала беседа» главы Советского правительства с маленькой девочкой на станции Сент-Луис. «А мама где работает? А папа?»

Один из самых привлекательных эпизодов запечатлен на встрече Н. С. Хрущева с портовыми грузчиками Сан-Франциско. Никита Сергеевич спрашивает, можно ли ему называть их по-рабочему—товарищи? Грузчики ответили взрывом рукоплесканий. Наши кинохроникеры успели снять и питтсбургского сталелитейщика Кана Джекки, получившего в подарок собственные часы советского премьера «в обмен» на преподнесенную ему сигару.

Большое место занимает в фильме эпизод посещения Н. С. Хрущевым города фермеров Де-Мойна и фермы Гарста. Не забыты предприимчивые лавочники, в эти дни вывесившие в своих витринах рекламы на русском языке. Бизнес есть бизнес! Не забыт сердитый жест Гарста, готового запустить початком кукурузы в толпу репортеров, мешавших фермеру беседовать с Никитой Сергеевичем. Еще бы! Фермер услышал от советского премьера несколько дельных советов о культуре «царицы полей».

Наконец, важнейший, завершающий момент визита в Америку — беседа Н. С. Хрущева с Дуайтом Эйзенхауэром в Кэмп Дэвид. Об исторических итогах беседы красноречиво свидетельствуют улыбка президента, вся атмосфера искреннего дружелюбия, царившего в те дни в Кэмп Дэвид.

Различный социальный строй двух великих стран не мешает установлению дружеских отношений между народами Америки и Советского Союза, дружбы во имя мира на всей земле, во имя спокойствия и блага миллионов людей на всех континентах. Эта мысль присутствует во всех крупных и малых, чисто репортажных эпизодах документального фильма. Его с интересом смотрят, его приветствуют зрители многих стран, с волнением и надеждой следившие за ходом переговоров в Кэмп Дэвид. Фильм вмешался в жизнь, стал участником борьбы за мир. Самая большая честь для кинематографистов!

Евгений КРИГЕР

ГОВОРЯТ ЗРИТЕЛИ

По страницам газет

Перед нами газеты с рецензиями и отзывами зрителей на фильм «Н. С. Хрущев в Америке». И воронежская «Коммуна», и ашхабадская «Туркменская искра», и киевская «Рабочая газета», и ереванский «Комсомолец», и многие-многие другие органы печати выступили с рецензиями, посвященными фильму об историческом визите. Фильм вызвал громадный интерес со стороны всего советского народа. Поэтому не случайно авторы рецензий подкрепляют свою оценку фильма отзывами многочисленных зрителей.

Многие газеты поместили письма зрителей о впечатлениях, которые вызвал фильм об историческом визите главы Советского правительства.

Бригадир коллектива коммунистического труда завода имени Октябрьской революции в г. Луганске В. Спасский пишет в «Луганской правде»:

«Визит тов. Хрущева в США помог растопить лед «холодной войны», вселил в сердца людей уверенность и надежду, что мир победит войну. А кому, как не советским людям, известно, что такое война! Мы, луганчане, испытали ее тяжесть на своих плечах. В дни Великой Отечественной войны многие лишились отцов, матерей, наш город был разрушен. Но мы не опустили руки. Сразу же в первые мирные дни приступили к его восстановлению. И сейчас Луганска не узнать. А посмотрите на наш завод! Какое это теперь мощное, высокоразвитое предприятие с первоклассной техникой. И все это стало возможным благодаря мирной политике Советского государства.

С большим волнением смотрели мы этот замечательный фильм всей бригадой. Вот на экране возникают один за другим кадры с дорогим Никитой Сергеевичем Хрущевым. Все это необычайно интересно смотреть. Мы, конечно, знали о его выступлениях из газет, читали и слышали по радио о его поездках по Америке, о его встречах там. Но хочется все это видеть своими глазами, услышать его выступления, острые реплики.

С первых же слов, уверенно сказанных тов. Хрущевым на аэродроме, от начала до конца весь фильм смотрится с неослабным вниманием.

Выйдя из зрительного зала, мы долго шли вместе

и делились впечатлениями об этом волнующем фильме.

— Великое спасибо вам, дорогой Никита Сергеевич, от нас, — говорит сердце каждого».

Астраханская газета «Волга» под рубрикой «Волнующее кинопроизведение» приводит высказывания зрителей о фильме. И бригадир котельщиков П. Слепов, и врач К. Елкина, и старший киномеханик В. Коваленко, и член КПСС с 1918 года К. Белов единодушны в том, что фильм о поездке Никиты Сергеевича Хрущева в Америку—кинодокумент огромной политической важности. «Мне было особенно радостно видеть, —делится своими впечатлениями К. Белов, —как Никита Сергеевич проводит в жизнь ленинскую политику мира между народами. Незабываемы кадры, где показаны встречи Н. С. Хрущева с американскими рабочими, с жителями штата Айова. Фильм очень нужный и интересный, и его должен посмотреть каждый советский человек».

«Меня, бывшего фронтовика, —пишет шофер К. Бондур («Бугская заря», г. Николаев), —особенно взволновал кадр, в котором показаны рядом два флага—СССР и США. Не напрасно диктор останавливает на них внимание зрителей, говоря, что в годы второй мировой войны эти флаги олицетворяли силы, борющиеся за мир. Они навеяли мне воспоминания о Дне Победы, когда наша часть, в которой я служил, встретилась в австрийском городе Граце с американскими войсками. Мне не забыть крепких братских рукопожатий, теплых объятий. Мы не умели изъясняться словами, но мы понимали тогда друг друга сердцами. У всех нас, русских и американцев, были одни мечты, одни стремления. «Мир!», «Дружба!» —эти слова американцы часто повторяли на нашем родном языке.

Да, мы можем дружить. Это мы не раз доказывали в отношениях с народами разных стран. Визит Н. С. Хрущева в Америку, о котором взволнованно повествует фильм, показал и дружеское расположение к нам народа Америки. Идея мирного сосуществования, за которую с такой большевистской страстностью ратовал Н. С. Хрущев во время встреч с различными слоями населения США, это реальный путь борьбы за повышение жизненного уровня народов в мирном созидательном труде».

В газете «Красное знамя» (Харьков) инженер Л. Мархасев говорит о значении поездки Н. С. Хрущева для разрядки международной напряженности, о мыслях, которые возникли у него и у многих кинозрителей во время просмотра картины:

«...Разные люди во всех уголках земли следят за полетом «ТУ-114», и когда, выйдя из машины, Никита Сергеевич обращается к американцам: «Мы приехали к вам с открытой душой и добрыми намерениями», —то эти слова покрываются аплодисментами не только встречающих, но и кинозрителей.

Но наибольшее внимание, конечно, привлекают встречи в Кэмп Дэвид. Ведь там, именно там решались судьбы мира. Затих зрительный зал. Настороженно ловят люди каждое слово Н. С. Хрущева, каждый ответ Д. Эйзенхауэра—они договариваются о мире, закладывают первые большие камни в фундамент советско-американской дружбы.

Оканчивается фильм. Зажигается свет. Оглядываешься вокруг и видишь в зале радостные улыбки. Рядом со мной какой-то юноша говорит идущей с ним девушке: «Теперь все будет в порядке». И этому веришь».

Фильм «Н. С. Хрущев в Америке» прошел по экранам КНР, Польши, Венгрии, ГДР, Чехословакии, Румынии и других стран. Отзывы, поступающие из этих государств, свидетельствуют о громадном успехе картины.

В Пекине, например, чтобы удовлетворить всех желающих посмотреть картину, организовали дополнительные сеансы.

Газеты социалистических стран помещают на своих страницах многочисленные отклики зрителей на советский фильм о великом визите.

Вот как отзывается о картине албанский инженер Вита Ханджари:

«Картина проникнута верой в то, что мир победит войну. После ее просмотра чувствуешь себя более уверенным в будущем, более спокойным за него. Картина служит делу мира и прогресса.

Фильм «Н. С. Хрущев в Америке» —не только произведение документального киноискусства, но и летопись для будущих поколений, свидетельствующая о желании Советского Союза жить в мире и дружбе со всеми народами земного шара».

Многие крупные индийские газеты («Стейтсмен», «Индиан экспресс» и др.) поместили восторженные отзывы о фильме. Кинокритик газеты «Хиндустан таймс» считает фильм «Н. С. Хрущев в Америке» одним из лучших фильмов о поездке государственного деятеля в другую страну. «Это первоклассный фильм об исторической поездке!» —восклицает газета «Стейтсмен».

Датская газета «Политикен» считает, что «этот фильм следует тому духу международной политики, который призван удобрить землю так, чтобы она была готова к посеву после совещания на высшем уровне или ряда совещаний, намеченных на весну».

Фильм «Н. С. Хрущев в Америке» привлек миллионы зрителей, вызывая у них чувство гордости непобедимым лагерем миролюбивых социалистических стран, чувство благодарности Никите Сергеевичу Хрущеву за его замечательную деятельность на благо всех народов, населяющих нашу планету.

М. Блейман

Поиски масштаба

В последние годы советская кинематография обрела несколько ярких режиссерских дарований. Молодая режиссура оставляет позади пору ученичества, пору задорного юношеского щегольства и все чаще и чаще демонстрирует возросшее мастерство, тонкость психологических наблюдений, а иногда, правда реже, и глубину подхода к действительности. Мы уже помним имена людей, поставивших по две, по три картины, уже можно узнать и различить их творческую манеру.

Казалось бы, получившая такое превосходное пополнение кинематография должна шагнуть далеко вперед. Однако поступательный ход киноискусства, пусть он нами и ощущается повседневно, не столь, как бы нам хотелось, стремителен.

Дело в том, что новое качество кинематографии зависит прежде всего от нового качества драматургии. Я это утверждаю не потому, что я, драматург, хочу возвеличить мою кинематографическую профессию. Такова объективная действительность нашего искусства.

Что греха таить, наша кинодраматургия, в том числе и молодая, не всегда оправдывает надежды, которые на нее возлагают. Мы часто виним кинодраматургию в том, что она тормозит развитие искусства, в том, что она недостаточно профессиональна, в том, наконец, что она недостаточно смело ставит существенные жизненные проблемы. Эти обвинения, конечно, во многом справедливы.

И все-таки наряду с молодой режиссурой у нас появились интересные и своеобразные кинематографические литераторы. Об одном из них я и хочу рассказать.

Кинематографическая биография Будимира Метальникова началась в 1956 году с картины «Крутые Горки». В 1957 году появилась картина «Березы в степи» (сценарий был написан в соавторстве с Б. Теткиным), в 1959 году—«Отчий дом».

«Крутые Горки»—бесспорно плохая картина, в ней еще неокрепшее мастерство драматурга не нашло опоры в хотя бы элементарно грамотной режиссуре. Много лучше был фильм «Березы в степи». Еще лучше—«Отчий дом». Но, по-моему, ни одна из этих картин не стала явлением в нашем искусстве.

Всем трем картинам (пусть они качественно различны) недоставало своеобразия и масштаба. В них были приметы времени, но они не создавали образа времени, а только это и делает произведение кинематографии, театра, литературы явлением в искусстве.

Во всех трех сценариях, особенно в «Отчем доме», сказались и наблюдательность, и юмор, и литературное дарование автора, а иногда и точность характеристик. Но в целом истории героев Метальникова—колхозников («Крутые Горки»), целинников («Березы в степи») или короткая биография городской девочки, жизнь которой резко изменилась потому, что в деревне неожиданно нашлась ее родная мать («Отчий дом»), — не выросли за пределы рассказов о частных судьбах. Сценарии не были столь глубоки, чтобы индивидуальные судьбы героев характеризовали эпоху, черты людей не были столь крупны, чтобы они могли передать облик времени.

И дело тут не в талантливости драматурга, не в типе свойственной ему поэтичности, не в мастерстве, а в его запросе к самому себе, в размахе замысла, в масштабе представлений о действительности. Впрочем, если говорить откровенно, этого масштаба не хватало не только Метальникову, но и большинству наших кинодраматургов.

Но вот я прочитал два последних сценария Метальникова. Они еще не поставлены. У меня возникло совсем другое представление о драматурге, другое к нему отношение. Мне захотелось написать о его работе и подойти к ней не с той меркой, с которой мы обычно оцениваем сценарии.

Конечно, кинематография—производство. Но так ли уж необходимо подходить к сценариям как к сырью, которое в результате обработки превращается в товар? Ведь никого не может заинтересовать биография поставщика сырья и производителя товара, его рост, тенденция его развития. Поэтому мы так редко говорим о свеобразии драматургов, об эволюции. Я хочу сломать эту традицию.

Если сравнить сценарии Метальникова «Простая история» и «Алешкина любовь» с его ранее поставленными вещами, то сразу же станет ясно, что работа драматурга обретает черты подлинного искусства, что драматург избавляется от очеркового описательства, что он рассказывает о действительности умнее, серьезнее и глубже, чем раньше.

Характерно то, что Метальников не побоялся вернуться к уже использованным наблюдениям, к уже использованной им самим теме. Возможно, поверхностный критик найдет совпадения в сценариях «Крутые Горки» и «Простая история». Действительно, и в том и в другом сценариях изображены растущий колхоз, судьбы председателей колхоза, даже неразделенная любовь. Но в том-то и дело, что различие «Простой истории» и «Крутых Горок» тем более разительно, чем больше совпадений в обоих сценариях.

Описывая жизнь в «Крутых Горках», Метальников как бы скользит по поверхности событий. В судьбах его героев есть и драматизм и характерность, но драматург еще не ищет образа времени. Если так можно выразиться, он за характерностью еще не видит характера.

Не то в «Простой истории». Героиня сценария Сашка не только своеобразный и интересный персонаж, но и представитель времени, сильный и яркий характер. Языкатая, веселая и вместе с тем несчастная, одинокая бобылка, потерявшая на войне мужа, благодаря стечению обстоятельств становится председателем колхоза. И вот второе рождение человека—ответственность за общее дело вызывает в героине сценария другое отношение к жизни, другую требовательность к себе и к людям, пробуждает могучий женский характер, в котором, однако, сохраняются и смешное и трогательное.

Есть нечто общее в характере героини Метальникова с Санькой Соколовой, героиней «Члена правительства», такой, как ее написала К. Виноградская и сыграла В. Марецкая. Но тут же возникает и различие, причем, по-моему, в пользу характера, изображенного Метальниковым.

В нашей литературе и особенно в нашей кинематографии укоренился штамп изображения женского характера—его рост в освобождении от вековой безответности. Авторы таких произведений обычно любуются тем, что внутренняя сила обнаруживает себя в формах внешней слабости.

А ведь в советской литературе в свое время появился наблюденный Л. Сейфуллиной удивительно яркий и жизненный характер Виринеи, значительно более типичный для революционной эпохи, чем образ безответной и забитой бабы. В образе Виринеи полно и интересно проявились черты освобождения могучего характера, освобождения, принесенного революцией. Так Виринея и вошла в литературу (да и не только в нее) как образ, воплощающий целую эпоху революции.

Конечно, Сашка в «Простой истории» нисколько не похожа на Виринею. Она воспитана в другое время, в другой среде, в других общественных отношениях. Но вместе с тем ее роднит с Виринеей смелость и гордость, понимание своих человеческих прав, своей человеческой ценности и значительности. В простых ситуациях, в почти что элементарном сюжете Метальников нашел возможность показать рост большого человеческого характера, порожденного нашим временем и в нашей стране.

Озорная бобылка вырастает в сценарии как большой человек, с горем и радостями, с большими запросами, с большим масштабом мысли и чувства. Женщина с неустроенной личной судьбой, она не сгибается перед несчастьем. Она ненавидит страдание, как ненавидел его Горький.

Этот образ, по-моему, завоевание не только кинодраматургии, но и литературы. Метальников в «Простой истории» намного перерос Метальникова «Крутых Горок». Он вернулся к материалу и теме первого своего сценария, обогащенный новыми мыслями, мастерством и прежде всего другим масштабом представлений о задачах своего же искусства.

Это не случайная удача. То, что работа Б. Метальникова обрела новое идейное и эстетическое качество, подтверждается и другим его новым сценарием—«Алешкина любовь».

Сюжет этого сценария откровенно новеллистичен. В степи работает буровая партия геологической разведки. Будничную и не-

сложную работу делают будничные и несложные люди. Среди них оказывается в качестве подсобного рабочего вчерашний школьник Алешка. Он ничего не умеет, то и дело попадает впросак, и естественно, что многоопытные и грубоватые люди избирают Алешку мишенью для насмешек.

Но вот Алешка влюбляется, влюбляется помальчишески, самолюбиво и молчаливо, стыдясь своей любви и оберегая ее. Над Алешкой смеются—товарищи разыгрывают его, дают ему грубоватые и даже цинические советы. Девушка, в которую влюблен Алешка, отмахивается от него. Но любовь Алешки, высокое его представление о любви, о человеческих отношениях незаметно переламывают его товарищей, заставляют их пересмотреть не только отношение к нему, но и собственные поступки, помыслы, пристрастия, отношение к жизни. Любовь безусого мальчишки воспитывает его многоопытных товарищей, делает их лучше и чище, чем они были. Повод для насмешек, он становится примером для подражания.

Горький когда-то говорил, что одной из больших задач искусства является воспитание в людях эмоциональной культуры. Об этом и написан сценарий Метальникова. Благородное отношение героя к жизни заставляет и его окружающих относиться к ней лучше и чище.

Б. Метальников не определил жанр сценария «Алешкина любовь». Но мне думается, что он написал комедию, «высокую комедию», как говорили в старину, комедию, которая не только призвана заставить смеяться, но и заставляет задуматься. А ведь нет ничего труднее в искусстве, чем пронести большую мысль за легкомысленным весельем ситуаций и острословием персонажей. Метальников написал о своем Алешке весело и иронично, умно и любовно, правдиво и интересно.

Я не знаю, какая судьба постигнет «Простую историю» и «Алешкину любовь», не знаю, какими будут картины, поставленные по этим сценариям. Качество драматургии не определяет качества картины, если сценарий попадает в неумелые и грубые руки.

Но я надеюсь, что сценарии Метальникова найдут настоящую, внимательную к автору, мáстерскую режиссуру. Не так уж часто в нашей кинодраматургии появляются вещи, отмеченные таким своеобразием, мыслью и мастерством.

Я назвал эту статью «Поиски масштаба». Может быть, это название не совсем точно выражает ее замысел. Ведь Б. Метальников уже нашел свой, большой масштаб.

И. Кокорева

По дорогам войны и мира

Человек, столкнувшийся с серьезными проблемами жизни, с обстоятельствами, испытывающими и формирующими его характер,—вот главный герой сценариев, написанных И. Ольшанским самостоятельно и в соавторстве с Н. Рудневой.

Есть у молодых сценаристов и своя мера оценки этого человека, своя определенная позиция в освещении процесса течения жизни.

При всем разнообразии сюжетов и образов этих сценариев их объединяет и придает им определенный пафос и эмоциональную окраску одна внутренняя тема—тема гражданской совести и долга человека, его высокого и благородного жизненного предназначения. И может быть, поэтому так настойчиво обращается сценарист к страницам Великой Отечественной войны, к тем дням, в которых определялось место человека в жизни, выявлялась его подлинная ценность.

По-разному въезжали в новый дом жильцы («Дом, в котором я живу»). Одни навсегда подружились с фикусами, другие, вырастая и упираясь головой в «крышу», раздвигали ее, чтобы видеть небо, а третьи и вовсе надолго покидали дом, чтобы без устали бродить по неизведанным и нередко опасным дорогам жизни. Из этого мира исканий пришел геолог

Дмитрий, и кажется, что и пропал-то он без вести лишь для того, чтобы вечно шагать по свету, делать открытия. В этот мир вышли Галя и Сережа, чтобы от неосознанных романтических мечтаний прийти к реальной жизненной борьбе, стать в войну настоящими солдатами. От этого мира безуспешно старалась отгородиться Лидия, и это привело ее к опустошенности, к моральному падению. И так именно по отношению к событиям и явлениям крупного общественного плана выявляется истинное лицо каждого персонажа сценария, определяется его личная судьба.

Как сплетаются в сценарии судьбы персонажей Ольшанского, так складывается и его драматургия, сюжет, общий стиль вещи. Это не история одного героя, не драматическое действие вокруг одного события, даже одной жизни. Повествование протяженностью в 21 год о многих людях автор ведет, свободно выбирая из жизни того или иного героя те факты и те события, в которых раскрывается процесс его внутреннего роста и возмужания. И, пожалуй, главное действующее лицо сценария—это лирический герой, а внутренний сюжет, окрашивающий все действие,—это наблюдения героя над жизнью, анализ фактов, обобщения, выводы. И если бы не было этой лирической струи, то, возможно, сценарий лишился бы живого дыхания, или, прибегая к образам автора, той тоненькой струйки дыма, без которой не может начать жизнь ни один дом.

Имеет ли такое художественное мышление и творческая манера, которые сразу ярко обнаружились в первой работе Ольшанского, свои изъяны? Да. Порой острый интерес автора к самому процессу движения жизни приводит его к равнозначности в описании и мелких и крупных явлений. И тогда как бы нивелируется единый жизненный поток. Главная мысль еще не потеряна, но уже сузился взгляд художника на мир.

В произведении, где преобладает лирическая стихия, особенное значение приобретает диапазон мышления и чувств автора. Пусть извлечены на свет разные явления, даже самые мелкие и ничтожные, важно верно их оценить. И как не вспомнить великий талант на это А. П. Довженко, его умение взглянуть на своих героев с высоких философских и социальных позиций.

Жизнь героев «Дома, в котором я живу» действительно, как это справедливо отмечалось критикой, сильно сграничена сферой быта. В круг их мыслей и чувств еще робко входит большая жизнь страны. И кажется, что автор несколько сливается в этом ограниченном жизневосприятии со своими персонажами.

Но все же сильные стороны творческой манеры И. Ольшанского победили в сценарии «Дом, в котором я живу». И это произведение остается пока лучшим в биографии сценариста.

Тема беспокойной и чистой человеческой совести явилась внутренним стержнем и двух других работ Ольшанского, написанных совместно с Рудневой,—сценариев «Трое вышли из леса» и «Не забудь... станция Луговая». Но, к сожалению, прозвучала она здесь в гораздо более узком плане. Произошло это потому, что авторы больше подчинились заданной идее, нежели исходили из реальной действительности; в них неожиданно проснулся моралист.

Желая рассказать в сценарии «Трое вышли из леса» о доверии советских людей друг к другу, об их истинной дружбе и благородстве, драматурги создали несколько искусственную ситуацию. Герои, которые встречаются после 15-летней разлуки и о дружбе которых почти ничего не рассказано, по мысли авторов, должны обязательно верить в то, что ни один из них не мог быть предателем.

И так далеко заводит художников эта мысль, что они кладут на одного из персонажей немало черных пятен. Зритель уже готов поверить в то, что Сергей предатель, а его «истинный» друг Юлия не допускает этого. Сценарий не дает ответа на ряд недоуменных вопросов: отчего так опустился Сергей и откуда у него этот пессимистический взгляд на все человечество, и в чем же, в сущности, внутренняя красота этого человека. Только в том, что он «должен» не подозревать своего фронтового друга?! А собственно, почему? Что знаем мы о дружбе этих людей в войну? Ровно ничего. Известен лишь факт: они шли на одно задание. К тому же другой герой—Павел, так же как и Сергей, очень изменился к худшему.

Мало оправдано в сценарии и внутреннее тяготение Юлии к такому опустившемуся человеку, как Сергей.

Больше всего психологической и житейской правды в образах Павла и его жены. В сценах, где обнаруживаются полное духовное банкротство Киры, сомневающейся в муже,

и моральная нечистоплотность Павла (у следователя на допросе и дома), ощутима подлинная художественная детализация.

Доказывая тезис о доверии; авторы нередко отказываются от глубоких психологических характеристик. Побеждает здесь больше тезис, чем развитие человеческих образов.

В сценарии «Трое вышли из леса» есть правда отдельных ситуаций, некоторые сцены очень колоритны. Но в целом этот сценарий ниже творческих возможностей авторов; их лирическое дарование, ощущение подлинной жизненной правды отступило перед морализированием и увлечением внешней кинематографической занимательностью.

В сценарии «Не забудь… станция Луговая», еще не воплощенном в фильме, И. Ольшанский и Н. Руднева снова возвращаются к своей лирической стихии. Здесь по-прежнему в отдельных образах ощущается подлинное дыхание жизни. Но сценарию не хватает широты взгляда на действительность, большой и трепетной мысли, которая развивалась бы и увлекала авторов, а вместе с ними и читателей, не хватает психологической глубины. В сценарии рассказана история о том, как парень встретил в пути девушку, полюбил ее (и она его полюбила) и вскоре ее забыл. При этом очень подробно даны все детали их встречи в условиях бомбежки и разрушений (действие происходит во время войны), их любви с первого взгляда. Но вот почему «он» забыл, а «она» нет, каковы же человеческие проявления характеров этих двух героев, в чем причины и смысл их ошибок — из сценария так и не ясно. И кажется, что для авторов важно было совсем другое: сказать, что «не надо забывать», «надо всегда помнить».

Но разве это не отзвуки отвлеченной прописной морали?! Воспроизведя реальный жизненный факт, авторы не достигли настоящих художественных обобщений…

В сценарии «Первый день мира» в творчестве сценаристов прозвучали идеи мира, мысли о противоестественности войны, о призвании человека к созиданию. Однако в самой трактовке этих современных идей есть некоторая ограниченность, которая привела к просчетам и художественного порядка.

Социальный и политический аспект в решении темы мира и войны уступил в сценарии место абстрактно-пацифистскому. Авторы мало разработали тему «двух Германий», образы фашистов остались лишь общими знаками врагов мира вообще, а немецкий народ показан лишь с позиции сострадания его бедствиям.

Пунктиром обрисованы и образы советских офицеров. Сюжет, развитие образов двух главных персонажей подчинены самой общей мысли о том, что война—это убийство. Очень подробно и порой даже поэтично рассказана авторами история быстро вспыхнувшей любви Михаила и Ольги, но рассказана лишь затем, чтобы пожалеть погибшую юность и любовь. Мало этого для советского художника, обращающегося к проблемам войны и мира! Отсюда и минорная тональность сценария и фильма.

Отвлеченность общих идей, лежащих в основе сценария, привела к появлению чуждой авторам абстрактной символики. Реалистический образ «дома» уступил место условным знакам, иллюстрирующим отвлеченное понятие «созидания» (немецкий собор и университет, памятники культуры Ленинграда). И гораздо больше в сценарии удач в тех случаях, когда авторы, пользуясь приемом художественной детализации, несколькими тонкими бытовыми штрихами создают запоминающиеся образы. Но, к сожалению, это относится к обрисовке второстепенных персонажей.

Что же вправе ожидать в дальнейшем читатель и зритель от молодых кинодраматургов И. Ольшанского и Н. Рудневой, обладающих тонкой наблюдательностью, по-настоящему любящих человека, желающих, чтобы каждый нашел в обществе свое место, служил родине и народу? Прежде всего не изменять уже завоеванному ими; непрерывно обогащать свое творчество глубоким познанием жизни, расширять свое восприятие мира. Но главное — чтобы в их творчество вошел наконец тот герой нашего времени, образ которого так вдохновенно рисовал в своем воображении Сережа из «Дома, в котором я живу»,—«человек, который встает на рассвете, когда все еще спят, и уходит в путь первым, не дожидаясь, пока его позовут. Он идет, и под ногами у него не паркет, не асфальт, а земля… над головой не какой-нибудь облупленный потолок, а небо и облака. Там, где он прошел, потом, может быть, построят завод или даже целый город, но он раньше всех, первый идет и ищет руду, бокситы, нефть—не для себя, для других…».

Е. Габрилович

Свое слово

1922 год—тяжелое время... Разруха напоминает о себе на каждом шагу. Обескровленный флот революции поредел и устал. Отдав десятки тысяч матросов фронтам гражданской войны, он ждет пополнения. В эти дни становится моряком комсомолец Графов...

Герои сценария «Корабль моей юности»—юноши и девушки, вовлеченные в водоворот исторических событий и оказавшиеся достойными своего времени, девчонки и мальчишки, непримиримые ко всякой лжи и компромиссу, цельные в любви и ненависти, дружбе и борьбе.

С персонажами такого же возраста встречаемся мы и в сценарии «Предрассветный шторм». Так же как Грицько и Ваня Кудинов из «Корабля моей юности», ищет своего места в жизни Виктор Цаплин. Но это человек другого поколения, один из тех, кто вступил в жизнь в послевоенное время. У них иная юность, иные вопросы встают перед этими подростками при встрече с жизнью.

Нелегко сложилась судьба Виктора Цаплина, серьезны его юношеские заблуждения и проступки. Но конфликты, возникающие при формировании характера паренька, лежат уже в чисто моральном плане, в большинстве из них виноват сам герой сценария. И как ни велики испытания, выпавшие на долю курсанта мореходного училища, как ни сложно формирование его характера, окружающие люди не дали впасть ему в отчаяние, сломаться, погибнуть.

Автор двух названных сценариев молодой кинодраматург Евгений Митько сам немногим старше своих героев. Я был знаком с ним еще во время его учебы в институте кинематографии. Тогда трудно было угадать в немногословном коренастом юноше будущего сценариста художественных фильмов. Казалось, ему ближе документальная кинематография, хроника. И вдруг незадолго до окончания института Митько написал курсовую работу, сразу перевернувшую представление о нем. Бросилась в глаза лиричность драматурга, умение рисовать живые человеческие характеры.

Он окончил ВГИК в 1955 году и сразу же после защиты диплома был принят в сценарную мастерскую при киностудии «Мосфильм». Здесь и состоялось мое более близкое знакомство с Митько.

В нем была видна требовательность к себе, редко свойственная его возрасту.

«Предрассветный шторм», «Корабль моей юности», «Мой брат в опасности», «Мост»—вот перечень законченных работ сценариста, позволяющих судить о тематике, творческой индивидуальности их автора. Герои его сценариев—молодые люди. Каждый из них ищет свои пути в жизни, по-своему решая встающие перед ним проблемы. Формирование характера молодого человека—основная тема творчества Евгения Митько. Без ложной патетики и мещанской сентиментальности, просто и мужественно рассказывает драматург о своих героях.

Особенность дарования сценариста—соединение литературного таланта с режиссерским ви́дением будущего фильма. В работах Митько много своеобразных красок, полутонов, дающих богатый материал для фантазии режиссера, актера, оператора. Внимание к деталям соседствует здесь с образным решением отдельных кусков, раскрывающих внутренний мир героев.

Точную характеристику места действия, ритм отдельных частей рождают в воображении лучшие страницы его сценариев.

Излюбленная форма сценариев Митько—повествование от первого лица, похожее на дневник,—иногда дает возможность точнее передать психологию героя. В «Предрассветном шторме», где главное внимание уделяется внутренним переживаниям юноши, такая форма закономерна. Но, повторяясь в «Корабле моей юности», она становится неоправданной, снижает, приглушает патетику происходящего. Действующие лица сценария выглядят нарочито приниженными, слишком «обыденными».

Митько любит своих молодых героев, знает их внутренний мир. Ради этих подростков, вступающих в жизнь, драматург и пишет свои

сценарии. Но черты времени, накладывающие отпечаток на характеры людей, делающие их современниками именно этих, а не иных событий, часто остаются вне поля зрения драматурга. Ваня Кудинов и Виктор Цаплин слишком похожи друг на друга именно потому, что драматург не был внимателен к «отпечаткам времени» на их характерах. Происходит это и оттого, что люди, с которыми встречаются главные герои сценариев Митько, представляют собой обычно лишь «фон». Тут, конечно, сказывается молодость драматурга, его интерес к внутреннему миру только молодых героев сценариев.

«Предрассветным штормом», «Кораблем моей юности», опубликованными в журнале «Искусство кино», Митько заявил о себе как драматург определенной темы, ищущий своего слова в кинематографии. Однако же пока не нашлось талантливого режиссера, близкого творческой индивидуальности сценариста, который по-настоящему заинтересовался бы его работой. А недоверие к молодежи на студиях привело к тому, что из четырех сценариев, написанных Митько, лишь «Предрассветный шторм» получил жизнь на экране, да и то в настолько искаженном виде, что картина «На переломе» лишь отдаленно напоминает замысел драматурга.

Судьба Евгения Митько в кино повторяет историю некоторых других молодых сценаристов, имеющих право на большую творческую работу в нашем киноискусстве и все еще ждущих встречи с режиссером. Сейчас Митько заканчивает сценарий «Птенец вывалился из гнезда». Хочется думать, что эта его работа будет иметь более счастливое будущее, чем все предыдущие.

ОБЪЕДИНЕНИЕ МОЛОДЫХ

На экранах кинотеатров идут фильмы по сценариям молодых кинематографистов: «Солдатское сердце» К. Рапопорта, «Сверстницы» А. Беляковой, «Очередной рейс» Б. Васильева. Студия «Мосфильм» приняла к постановке сценарий «Быстрое время весны» Э. Миловой. На республиканском конкурсе в Белоруссии получили премии за свои работы Е. Каплинская и Б. Васильев — участники творческого объединения при секции кинодраматургии Союза работников кинематографии СССР.

Год назад на заседании секции был впервые поднят вопрос о судьбе молодых сценаристов, которые, выходя из стен института, оказывались предоставленными самим себе, лишались творческой среды.

Для того чтобы помочь молодежи, и было создано объединение сценаристов, которое возглавили Т. Сытина, И. Ольшанский, Л. Агранович. Задачей его стала повседневная работа над повышением профессионального уровня участников: обсуждение заявок, сценариев и фильмов, консультации опытных кинодраматургов, творческие встречи с режиссерами, помощь молодым сценаристам в укреплении связей с кинопроизводством.

Сюда пришли опытные кинодраматурги, недавние выпускники ВГИКа, люди, лишь мечтавшие стать сценаристами.

Объединение молодых кинодраматургов избегает общих разговоров о судьбах киноискусства. «Сценарий на стол!» — обычное требование для каждого вновь приходящего.

Основная тенденция у членов объединения одна — ближе к современности; круг тем очень широк. Эллу Милову интересует романтика наших дней, образ комсомольского вожака, первого друга молодежи. Ее творческому почерку присуща большая эмоциональность, пристальное внимание к движениям человеческой души. А Дмитрий Полонский, создавший не один короткометражный фильм о спорте, работает над сценарием художественного фильма о спортсменах.

Требование профессионализма, столь обязательное для членов объединения, не закрывает дорогу талантливым людям, не имеющим специального образования. Молодые сценаристы избрали старостат, который знакомится с работами всех приходящих сюда товарищей. Ничто новое, по-настоящему талантливое не ускользает от внимания кинодраматургов. Такая организация исключает сектантство, групповщину, а также текучесть состава участников,

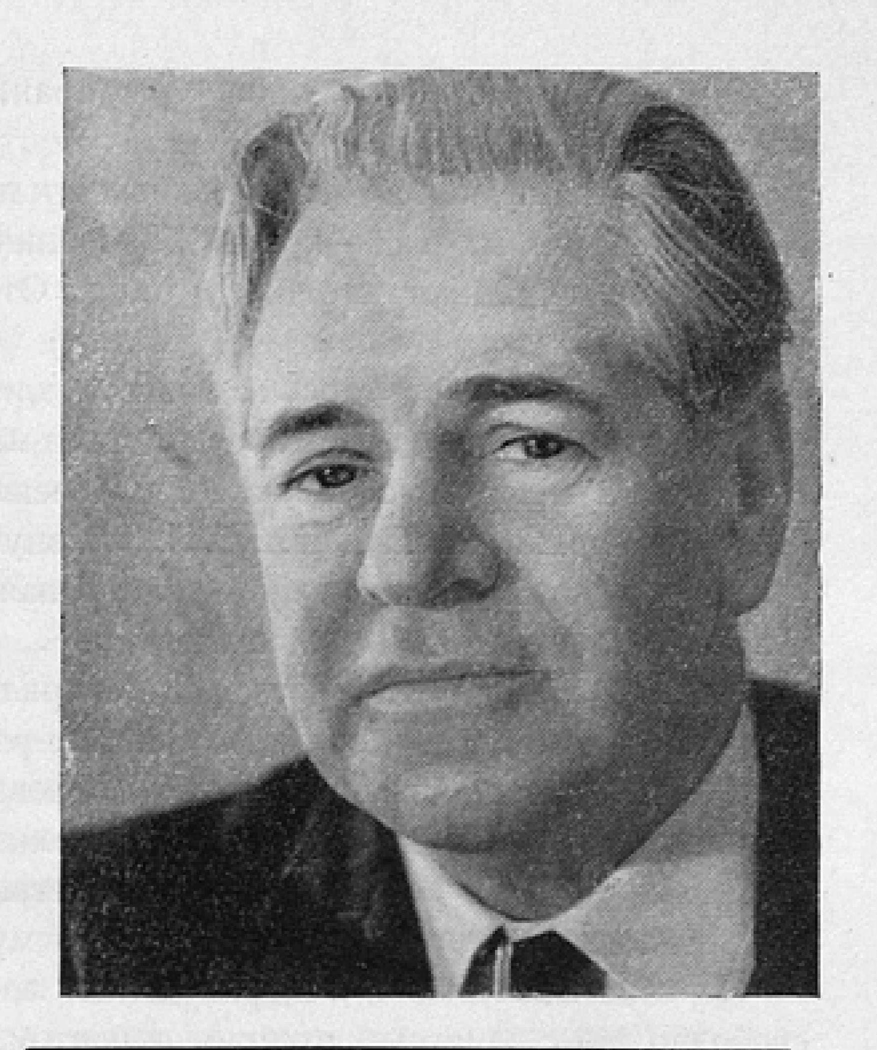
Уже год существует объединение. Еще рано говорить о художественных результатах деятельности его участников. Начинающим сценаристам придется много поработать, чтобы стать профессиональными кинодраматургами. Тяга участников объединения к разработке тем современности, их желание неустанно повышать свое профессиональное мастерство — залог будущих успехов.

Н. Чернова

А. Каплер

ДВЕ ЖИЗНИ

КИНОРОМАН В ДВУХ ЧАСТЯХ



Сюжет сценария «Две жизни» развивается в Петрограде между февралем и октябрем 1917 года.

Но «Две жизни» — не историко-революционный сценарий, и автор не ставил перед собой задачи отобразить в нем те исторические события, которые совершились в это насыщенное великими социальными потрясениями время. Задача автора неизмеримо скромнее. Вниманию читателя предлагается сценарий кинoромана, повествующий о двух человеческих жизнях, о двух судьбах, в которых отразились только до некоторой степени события великого 1917 года. Рассказ ведется от имени двух действующих лиц — бывшего солдата, ныне советского генерала в отставке, и бывшего капитана царской армии, аристократа, ныне лакея во французском ресторане. Исторические события отражены в сценарии только в той мере, в какой с ними непосредственно связаны судьбы этих двух действующих лиц, и на полноту рассказа о важнейшем в истории нашей Родины периоде сценарий совершенно не претендует.

Имена большинства действующих лиц, названия полка, корабля и т. п. условны, и автор просит не искать связи этих имен и названий с историческими.

Часть первая

Французский портовый город. У стенки стоит большой белый теплоход. По трапу спускаются люди.

Надпись:

СЛУЧИЛОСЬ ТАК, ЧТО В ДЕНЬ, КОГДА НАША СТРАНА ПРАЗДНОВАЛА ГОДОВЩИНУ ВЕЛИКОЙ ОКТЯБРЬСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ, В ЮЖНЫЙ ФРАНЦУЗСКИЙ ГОРОД ПРИБЫЛ СОВЕТСКИЙ ТУРИСТСКИЙ ТЕПЛОХОД.

Четыре пассажира, сойдя с трапа теплохода, направляются в город.

В одном из них — старом человеке, — несмотря на штатский костюм, можно угадать военного: чувствуется выработанная десятилетиями выправка. Глаза у старика посажены глубоко, взгляд острый, внимательный, скулы резко выступают. Неровно срослась рассеченная бровь.

— Что будем делать, товарищ генерал? — обращается к нему один из молодых спутников, белобрысый юноша в светлом костюме.

— Такой день нужно отметить как положено, — отвечает генерал. — Зайдемте.

Они входят в небольшой ресторан, расположенный на улице, ведущей круто вверх — в город.

За столиками, как во всяком близком к порту заведении, сидят люди разных национальностей, разных рас — французы, англичане, негры, малайцы.

Русские занимают столик у окна. Отсюда хорошо виден теплоход, стоящий у пристани.

Сутулый старичок гарсон, ловко и элегантно проведя салфеткой по совершенно чистому столу, кладет перед посетителями меню. Все его действия по-лакейски быстры, ловки, бесшумны, он готов каждое мгновение угодливо-профессионально улыбнуться, но в то же время сохраняет нечто вроде внутреннего достоинства.

— Что возьмем к обеду?—всматриваясь в меню, спрашивает второй молодой человек—близорукий сутулый студент.

— Я за шампанское,—отвечает генерал.—А журналисты какого мнения?

— Во Франции,—говорит маленького роста человек с галстуком-бабочкой, — есть шампанское с печальным названием «Вдова Клико»...

Гарсон стоит рядом, немного наклонившись к посетителям, ожидая заказа. Услышав русскую речь, он бросает быстрый взгляд в сторону говорящих. И тут же взгляд погашен—лакей стоит по-прежнему вежливый, невозмутимый.

Перелистывая меню, генерал делает заказ. Он говорит по-французски довольно свободно, но с заметным русским акцентом.

Официант исчезает, взмахнув салфеткой, и тотчас снова появляется. Он расставляет приборы, приносит бесчисленные бутылки и баночки—горчицу, хрен, прованское масло, уксус, соль.

— Вот уж не думал, что Октябрьский праздник будем встречать так далеко от дома,—говорит генерал.

— Воображаю, что сейчас на Невском...—отзывается журналист.

Выстрелила пробка. Официант разливает шампанское.

— Выпьем за наших родных...

— За наше знакомство...

— За вашу супругу...—обращается к генералу журналист.—За Нину Николаевну.

— ...Несмотря на то,—подхватывает студент,—что она отказалась идти с нами и симулировала головную боль.

Генерал улыбается.

— Нет, товарищи, сегодня первый тост за нашу великую Родину.

— За Родину!

Все чокаются, пьют.

— Позвольте, товарищ генерал-лейтенант, задать вопрос?..

— Я уже докладывал: «генерал-лейтенант в отставке», если уж вам угодно величать меня официально. Теперь вопрос...

— Вот мы изучали события семнадцатого года в школе и в институте, в политкружках и на лекциях, читали книги, смотрели картины... кажется, нет ничего такого, чего бы мы не знали о революции... А все-таки, я думаю, для тех, кто жил тогда... не знаю—мне кажется, у каждого было что-то свое, только для него существующее...

— Да, вы правы... у каждого было свое, глубоко личное—такое, что ни в какие учебники и ни в какие лекции не входит...

— И у вас?..

— И у меня... Пожалуй, у меня еще гораздо более... ну, неправильный, что ли, путь к революции, нетипичный, как говорится.

— Расскажите, Семен Иванович... Пожалуйста.

— Гм...

— Расскажите, с чего для вас лично началась революция,—просит журналист.

— С того, что я глупейшим образом влюбился.

— Вот это начало! Вы кем тогда были, Семен Иванович,—сорок три года тому назад? Генералом, я думаю, вы еще не были?—усмехается студент.

Генерал задумался:

— Сорок три года тому назад... как все-таки быстро пролетела жизнь... я был рядовым, пулеметчиком... Сорок три года... Это был конец девятьсот шестнадцатого... После трех ранений мне дали отлежаться в лазарете и отправили с фронта в тыл. Так я попал в Петроград, в пулеметный полк...

...Мы видим солдата с подвязанной рукой. Он лежит одетый на койке в казарме. У солдата молодое крестьянское лицо с резко выступающими скулами и глубоко сидящими глазами. На гимнастерке два георгиевских креста.

Голос генерала. Два года солдатской муштры, бесправия, зуботычин и издевательств да два с лишним года фронта, грязи, вшей, плена, голода и крови сделали из смирного и глуповатого деревенского паренька озлобленного, все в мире ненавидящего человека. Я не знал, откуда зло, почему несправедливость. Я только видел,что все хорошее—богатым и сильным, а нам—одни побои, голод и обязанность проливать кровь за этих извергов...

Солдат лежит, положив здоровую руку под голову, думает солдат. Взгляд у него недобрый, колючий.

Голос генерала. В нашем районе было много фабрик. Напротив казармы—металлический завод Вольфа. Давно уже на фабриках стало неспокойно. То и дело вспыхивали забастовки, но мы оставались в стороне, в политику не лезли. Когда-то в нашем полку было много рабочих, но за годы войны состав изменился. События в Петрограде разворачивались с огромной быстротой, и пришло время, когда оставаться в стороне стало невозможно. Однажды полк был поднят по тревоге.

...Трубит труба. Соскакивают с нар солдаты. Разбирают оружие.

Трубит труба.

Топоча тяжелыми, подкованными сапогами, сбегают солдаты с лестницы. Они бегут строиться мимо стоящего в воротах казармы часового с тупой физиономией.

Офицеры, придерживая шашки, пробегают по двору.

Трубит труба.

Оправляя портупеи, сдвигая назад кобуры, поспешно входят офицеры в штаб к командиру полка.

Голос генерала. Командир наш имел прозвище «крокодил». Это был черствый, бессердечный, злобный человек, который бил солдат. Его единодушно ненавидел весь полк.

— Господа офицеры,—жестко говорит командир полка,—преступные элементы подняли в Петрограде восстание. Я получил приказ немедленно подавить бунт. Насту-

пил час грозных испытаний. Надеюсь, мне не нужно напоминать вам о долге перед царем и отечеством. Приказываю вывести полк и ждать моих распоряжений. Вы свободны. Прапорщик Бороздин, потрудитесь остаться.

Офицеры выходят. Перед командиром остается Кирилл Бороздин—молодой офицер с ярким румянцем во всю щеку.

— Настроение солдат вам известно?

— В общих чертах, господин полковник.

— Вы со своей командой расположитесь позади наших рот. В случае надобности по моему сигналу откроете огонь из пулеметов.

— По своим?

Кирилл растерянно смотрит на командира.

— Сигнал—мой выстрел из револьвера,—говорит полковник.—Вам все ясно?

— Нет... то есть да. Так точно, все ясно.

— Ваше происхождение и воспитание дают мне право рассчитывать на вас, Кирилл Николаевич. Я знаю, вы человек чести. Положение катастрофическое. Волынский полк изменил государю и перешел на сторону бунтовщиков. Россия на краю пропасти. Если наши солдаты проявят колебание—у нас нет иного выхода... С богом, идите, дорогой, идите...

Откозыряв, Кирилл выходит от командира полка. В коридоре он сталкивается с капитаном Нащекиным.

— Что с тобой случилось?—спрашивает капитан.—На тебе лица нет.

Кирилл, оглянувшись, шепчет что-то на ухо Сергею Нащекину, и тот вдруг начинает хохотать.

— Перестань,—сердится Кирилл,—что тут смешного—не понимаю.

Они идут к выходу. Сергей берет Кирилла под руку.

— Нет, как хочешь, это смешно. Нашел старик кому дать такое поручение...

— Тише... — Кирилл испуганно оглядывается.

— ...социалисту-революционеру, будущему вождю народа!

— Тише, тише...

— Становись!—слышится команда во дворе.

Во всю ширину улицы, от дома до дома, движется демонстрация. Красные знамена бьются на ветру. Навстречу снегу и ветру наклоняют демонстранты плакаты, с трудом удерживая их за древки. «Хлеба!», «Хлеба!», «Хлеба!», «Земля и воля!», «Долой самодержавие!» «Долой немку!», «Долой кровопийцу царя!», «Алису к Распутину!», «Долой войну!»—и снова «Хлеба!», «Хлеба!», «Хлеба!»

В море барашковых шапок мелькают котелки, картузы, шляпы, студенческие фуражки, темные платки женщин.

Женщины изможденные, худые. В первом ряду семенит курносая курсистка—маленькая, неловкая. Узкая юбка мешает ей идти в ногу. По бокам широко шагают мальчишки, стараясь не отстать от демонстрации. Демонстранты поют «Марсельезу».

Длинной серой змеей выползает из ворот казармы колонна солдат. Офицеры разводят их на «исходные позиции», перегораживая улицу.

Демонстрация останавливается. Замолкают поющие. Тишина.

Раздается дробный цокот подков—на горячем, часто перебирающем ногами жеребце выезжает полковник.

Разделенные «ничейным» пространством—булыжником площади—стоят друг против друга рабочие и солдаты. Напряженно застыли и солдаты в строю, и офицеры, и демонстранты.

Голос генерала. Наискосок от нашей казармы помещалась большая швейная мастерская «Русалка». Работало там этих русалок душ пятьдесят.

Над входом в подвал вывеска: голая, грудастая баба с зеленым чешуйчатым хвостом строчит на швейной машине. Из подвала выходят женщины.

Мастерская оказалась на «ничейной» земле, и швеи останавливаются, увидев застывшую толпу с одной стороны и застывших солдат—с другой.

Голос генерала. С русалками у нас давно завязалось знакомство. Мы всех их знали, а особенно одну—была у них отчаянная бабенка, грубиянка и известная скандалистка Нюшка Никитина...

Нюша стоит среди женщин. Она, видимо, работала и выскочила, едва успев одеться. Привычным профессиональным движением закалывает она иголку в жакет и заматывает вокруг нитку.

Полковник незаметно оглядывается. Позади солдатских колонн установлены пулеметы. Кирилл Бороздин застыл на черном коне.

Полковник поворачивается к толпе, и тишина разрывается его хриплым, громким голосом:

— Господа! Предлагаю! Разойтись! Прекратить! Беспорядки!

Он выбрасывает одно за другим отдельные, обрубленные слова, и они летят над замолкнувшей площадью.

— Имею! Приказание! Стрелять! Но! Хочу! Избежать! Кровопролития! Предлагаю! Расходиться!

И вдруг из толпы навстречу солдатам летит истошный крик:

— Товарищи солдаты!..

На возвышение, невесть откуда взявшееся, взлетает молодой парень.

— Товарищи солдаты!—кричит он.—В кого будете стрелять! Народ требует хлеба! Буржуи нажирают толстые рожи, царь лакомится колбасой с шампанским, а мы голодаем...

В другом месте поднимается над толпой рабочий в барашковой шапке:

— Братья солдаты! Мы знаем, как вы томитесь голодные в сырых окопах и проливаете кровь. За кого? За кого, я вас спрошу! За министров-изменников? За распутинскую шлюху—за царицу?.. За кровопийцев царского режима?..

Полковник побледнел, рука его тянется к кобуре.

Жеребец перебирает ногами.

Петренко, худощавый солдат с непомерно длинными руками и ногами, незаметно выходит из строя и продвигается позади солдатских рядов. Наклоняясь к солдатским затылкам, он негромко говорит:

— Вы, ребята, думайте, думайте, ребята. В кого стрелять? В братьев наших да отцов? Думайте головой, ребята...

Стоит в строю Семен. И мы слышим:

Голос генерала. Стою я сам не свой. Что, думаю, делать? Стрелять—погиб и не стрелять—погиб. Не хотелось мне ни за что лезть в политику. Стрельну, думаю, в крайнем случае, в воздух...

На площадь доносятся какие-то частые тревожные звуки.

Все поворачивают головы.

Звуки все ближе, все громче и беспокойнее.

— Жандармы!—кричит в ужасе женщина. — Жандармы!

Грохот подков превращается в дисгармоническую музыку. В ней слышится лязг железа, свист, крики отчаяния, трагическое звучание смерти.

Из-за угла вылетают на площадь конные жандармы. Впереди, с обнаженной саблей в поднятой руке,—жандармский ротмистр.

Толпа шарахается в сторону. Жандармы с ходу врезаются в нее, хлещут людей нагайками, давят лошадьми.

Ротмистр с размаху опускает саблю на женщину с красным флагом... Дрогнул флаг. Падает. Падает женщина под ноги лошади.

Полковник, холодно отрубая слова, подает команду.

Его команда повторяется офицерами.

Солдаты вскидывают винтовки.

Работница с рассеченным нагайкой лицом идет прямо на солдат, разрывая на груди одежду.

— Стреляйте,—кричит она.—Стреляйте в народ, подлецы! Стреляйте, а то жандармы сами не справятся...

Нюша подталкивает в бок подружку, Фросю,—курносую, с глупым лицом девку.

— Интересно, ей-богу, интересно. Вот сейчас тут будет заваруха.

— Интересно ей, корове,—зло говорит Прасковья—мужеподобная грубая швея.—Тут людей убивают, а ей, видишь, интересно...

— Ну и что? Люблю, когда дерутся.

— Лучше бы удержала проклятых коблов—ты у них свой человек, каждый вечер гуляете.

— А тебе завидно!

— Огонь!—командует полковник.

Вдруг Прасковья бросается вперед, опережает женщину, идущую на солдатские штыки.

— Стойте!—кричит она.—Не стреляйте!..

— Огонь! Огонь!

Вслед за Прасковьей бегут к солдатам другие швеи. Они хватают руками штыки, стволы винтовок.

И только Нюша и Фрося остаются на месте. Нюша хохочет, глядя на своих товарок.

— Умора, ей-богу, умора. Швейки в политику ударились.

Чернобородый пожилой солдат, выбежав из строя, поворачивается к солдатам:

— Долой самодержавие! Да здравствует свобода!—Он сбрасывает папаху с головы.

Полковник стреляет в него из револьвера. Солдат падает.

И в то же мгновение выскакивает вперед Кирилл Бороздин. Черный конь его поднимается на дыбы, роняя пену с губ.

В руке у Кирилла сверкает сабля.

— Да здравствует свобода!—вскрикивает он, сияя восторгом. —Вперед, товарищи, за мной!

Одно мгновение полковник, потрясенный, смотрит на Бороздина, затем поднимает револьвер...

Голос генерала. Меня будто кто-то в руку толкнул. Сам не знаю, как это вышло, что я выстрелил, да еще и неплохо, видно, прицелился.

Семен прицеливается и стреляет. Полковник, точно его сдернули с коня, заваливается и падает на землю.

Кирилл, проносясь мимо Семена, успевает крикнуть ему:

— Спасибо, Востриков!

Солдаты, сбивая строй, двинулись вперед. Офицеры пытаются их остановить. Капитан Нащекин загораживает дорогу.

— Назад! — кричит он, — назад, говорю! Стой!..

Однако солдатская масса пришла в движение и остановить ее невозможно.

— Стой, стрелять буду!

Рыжий солдат с добродушным, веснущатым лицом срезает у капитана кобуру.

— Стой!

Сергей судорожно хватается за обрывки ремня.

— Оружие... отдайте оружие! — кричит он и вцепляется в грудь оказавшегося рядом Семена. — Отдай оружие, негодяй!

— Вот тебе оружие! — Семен ударяет его прикладом, и Сергей падает.

На мгновение Семен останавливается над ним.

Голос генерала. В сущности, я не испытывал никакой вражды к капитану Нащекину. Просто он стал у нас на дороге, и я его ударил.

Семен, увлекаемый другими солдатами, бежит дальше.

Кирилл Бороздин эффектным жестом вскидывает саблю.

— Кому дорога́ свобода—за мной!

А солдаты бегут уже через площадь на выручку к рабочим. Открывая на ходу стрельбу, бросаются они на жандармов.

— Ура-а-а-а!—несется над толпой.

Ротмистра стаскивают с лошади. Он исчезает внизу, под ногами толпы. На мгновение в этом месте образуется завихрение. Толпа движется дальше. Жандармы пытаются спастись бегством, но их перехватывают, сбрасывают с коней.

— Нюшка, Фроська!—кричат солдаты.—Давайте к нам!

Нюша и Фрося идут через площадь к солдатам.

Кажется, что вся площадь теперь кричит «Ура-а-а-а!» Рабочие братаются с солдатами.

Снова взлетают над толпой красные знамена.

И только часовой у ворот казармы—малорослый солдатик в обмотках на кривых ногах—как стоял все время, так и стоит.

— Пошли, браток,—обращается к нему длиннорукий Петренко,—хватит тебе, настоялся...

— Не подходи!—вскидывает винтовку часовой.—Не приказано!

— Вот, дура! Не видишь, что делается...

— Не подходи...—тупо твердит часовой.—Не приказано подходить...

— Тьфу, дура, заладил, ну и стой на здоровье.

Петренко отходит от него и подает команду:

— Становись!...

Кирилл, поднявшись в стременах, поворачивается назад к полку:

— В бой за свободу, шагом марш!

Петренко снизу вверх насмешливо смотрит на восторженного прапорщика.

Нестройно двинулись солдаты.

Перед воротами казармы на снегу трупы полковника и бородатого солдата да упавший ничком капитан Нащекин.

Часовой недоуменно обводит тупым взглядом опустевшую площадь.

А толпа рабочих и солдат буйно движется вперед. Развеваются знамена на ветру. Кричат с плакатов лозунги: «Долой царя!», «Хлеба!», «Долой войну!»

В окнах домов виднеются приплюснутые к стеклу, испуганные, недоумевающие лица обывателей.

Жмутся к стенам перетрусившие дворники. Из иных домов выходят жители, присоединяются к демонстрантам.

Все шире, все мощнее людской поток, все сильнее клокочут человеческие водовороты. То стрельба, то звон разбитого стекла, то свисток, то чьи-то крики сопровождают это движение, и каждый раз все покрывается нестройными, но мощными звуками «Марсельезы». А за человеческими голосами звучит многопланово разработанная музыка «Марсельезы» как симфония восстания, как гимн победившей революции.

Мы видим лица, полные ненависти и вдохновенья, счастья и отваги, лица, которые никогда, ни в какое другое время немыслимы такими — освещенные огнем революции, восторженные лица освободившихся от рабства людей.

Может быть, это рабочие и работницы, курсистки, солдаты, студенты или булочники, но мы видим в них уже нечто большее, чем данного конкретного человека —очищенные от бытового, частного, они представляются нам символами восставшего революционного народа.

Петроград — бушующий океан революции. Хлещут, взмываются валы океана — нет для него больше берегов.

Голос генерала. Невозможно описать чувство, которое охватило наших солдат. Это было соединение счастья свободы со счастьем разрушать, крушить, уничтожать все ненавистное, все, что веками угнетало народ.

Мы видим, как сбивают двуглавых орлов, царские вензеля с домов, с вывесок, с садовых решеток, как сыплются неожиданно в толпу пулеметные очереди с крыш, как люди вламываются в дома и вытаскивают с чердаков полицейских, как силой отрывают одного из них от пулемета и швыряют с крыши пятиэтажного дома, как разбивают булочную, возле которой стояла длинная очередь, как торопливо, дрожащими руками укладывают вещи в одном буржуазном особняке и вывешивают красные флаги в другом, как носится старенький, восторженный интеллигент в пенсне по улице, целует всех встречных и кричит: «Христос воскресе!»,—как поджигают охранное отделение и выбрасывают на улицу тучи бумаг, как втыкают два красных флага в каменные руки памятника императрице Екатерине.

— Держи...

Зоркий глаз солдата заметил — у закутанной в платок женщины мелькают из-под юбки сапоги.

— Держи ее!..

И вот уже сорван платок, и из-под него появилась усатая физиономия околоточного.

Так, в мундире и женской юбке его и вталкивают в группу городовых — их набралось уже несколько десятков...

— Бей фараонов!— кричит толпа.

Солдаты образовали кордон вокруг городовых, но толпа рвется сквозь этот кордон. Больше всего свирепствуют женщины. Они плюют в полицейских, и те идут под конвоем, окруженные бушующей ненавистью толпы.

Солдат Петренко взбирается на фонарный столб и, охватив его длинными ногами, срывает свободной рукой фуражку с головы.

— Товарищи!—кричит он.—Идем к тюрьме! Освободим наших братьев из царского застенка!

Толпа встречает его слова криками одобрения. Кирилл подает команду. Солдаты и рабочие поворачивают в сторону моста.

Передние идут все быстрее и быстрее. Бьются на ветру красные флаги. Крепко держат древко обмерзшие грубые руки старого рабочего.

За мостом к толпе присоединяется все больше и больше людей. Навстречу идущим высыпают из казарм солдаты. Из переулка выходит демонстрация рабочих — все вливаются в общее движение.

Надпись:

К ТЮРЬМЕ!

Руки—нервные, худые—судорожно вцепились в тюремную решетку. На запястьях кандалы. Отойдя чуть дальше, вы видим прильнувшего к решетке арестанта—Николая Игнатьева.

С огромным напряжением всматривается он за решетку, стараясь найти источник странного шума.

Закованные в кандалы арестанты сбились за спиной Игнатьева.

— Что это? Что это там такое?

— Тише...

— Тише, товарищи...

У арестантов изможденные, обросшие бородами лица. Все объединены общей тревогой, волнением, предчувствием.

— «Марсельеза»! Поют «Марсельезу»!—вскрикивает черноволосый юноша с фанатически горящими глазами.

— Тише...

— Почудилось...

И вдруг с противоположной стороны, из-за двери, из тюремного коридора доносится восторженный крик:

— Революция! Товарищи! Революция!

Вся камера бросается от окна к двери.

— Ура-а-а!...

— Бей тюрьму!..—доносится из коридора, и вслед за тем раздается оглушительный грохот.

Игнатьев хватает стол и как тараном ударяет им в дверь. Арестанты срывают с места железные койки, табуретки и бьют ими в дверь камеры. Халаты, как темные крылья, развеваются за их спинами. Гремит вся тюрьма. Крики «Ура-а-а-а!», грохот, чей-то истерический смех.

В ворота тюрьмы вламывается с улицы толпа и, вихрясь, заполняет тюремный двор. Двор чернеет от людей.

Дрожащими руками надзиратели отпирают замки, толпа заполняет коридоры.

Насмерть перепуганный старик надзиратель никак не может попасть большим тюремным ключом в замочную скважину. А в дверь изнутри колотят с бешеной силой. В коридоре солдаты торопят, ругают надзирателя.

Все мимо и мимо проскакивает ключ. Наконец Семен отталкивает надзирателя в сторону и сам отпирает замок. Он распахивает настежь тяжелую железную дверь и попадает в объятия Игнатьева.

Арестанты вырываются из камеры. Их обнимают, целуют. Игнатьев говорит Семену, прижимая его к себе:

— Брат мой, брат... браток...

Там, где не успевают открыть камеры, где надзиратели, опасаясь расправы, убегают, толпа разламывает тяжелые тюремные двери и освобождает арестантов.

Крики, объятия, слезы. Кое-кто пытается тут же сбить кандалы, другие выходят из тюрьмы как были — в арестантских халатах, грохоча железными цепями.

— Товарищи, здесь уголовные!—кричит кто-то. Но двери камер уже открыты, и уголовники выбегают, смешиваясь с толпой. Неторопливо выходит Филька Косой—вор, в лихо заломленном картузе.

Игнатьев останавливается в коридоре возле тюремного врача—щуплого человечка, у которого на самом кончике носа чудом держится пенсне в серебряной оправе.

— Хочу сказать вам на прощанье, доктор, вы порядочный человек. А это исключительная редкость в здешних подлых местах.

— Спасибо.

Доктор пожимает руку Игнатьева. При этом звякают кандалы.

— Вы не поверите,—говорит доктор,—как я взволнован. Ведь и я мечтал в молодые годы о революции, даже ходил на сходки, до некоторой степени примыкал, так сказать... э, да что там... Вы, голубчик, не забывайте о своем сердце. Если хотите жить—покой, диета и еще раз покой. Никаких волнений. А лучше всего уезжайте-ка в деревню... Ну...

Все больше арестантов выходит из тюрьмы. Их встречают восторженными криками, поднимают на руки, несут к воротам. А там новым взрывом встречает их толпа, стоящая на улице.

Николая качают, подбрасывают. Арестантский халат распахнулся, открыв истощенное тело. Ручные кандалы тяжелой цепью соединены с ножными.

— Пустите, черти, убьете человека... вон он какой слабенький!

Наконец Николая опускают на землю.

— Здравствуй, Пал Иваныч...— говорит он стоящему рядом пожилому рабочему.

Павел Иванович поворачивается и с удивлением смотрит на незнакомого, обросшего бородой арестанта.

— А... и Силыч тут...— обращается Николай к соседу Павла Ивановича, толстяку огромного роста. — Привет великому городошнику!

— Позвольте, а вы меня, собственно говоря, откуда знаете?

Силыч с высоты своего роста подозрительно рассматривает Николая.

— Быть не может...— вглядываясь в Николая, бормочет Павел Иванович. — Неужто... да нет...

— Я самый, Пал Иваныч, не сомневайтесь.

— Колька?!! Колька...

Старик бросается к Николаю, обнимает его.

— Колюшка... родной...

Теперь и Силыч и все окружившие их рабочие кинулись к Николаю.

Мгновенно образовалась толпа.

— Колька Игнатьев!

— Не может быть!

— Товарищи, давайте сюда! Игнатьев Колька нашелся!

Бегут со всех сторон заводские ребята. Каждому хочется увидеть пропавшего друга, обнять его.

— Что там случилось?

— Вольфовцы своего нашли...

— Это большевик, что ли? Из тридцать второй камеры?

— Ну да. Игнатьев.

Кипит народ вокруг Николая.

— Какой стал...

Павел Иванович снимает с себя полушубок и набрасывает его на плечи Николая.

— Досталось тебе, видать, сильно...

— Коленька, без гармошки твоей соскучились...

— За четыре года стариком стал...

— Товарищ Игнатьев! — кричит арестант из окна тюрьмы, — продовольственный склад громят. Что делать?

— Поставь охрану и раздавай всем поровну, — отвечает Николай и обращается к окружающим его рабочим: — Пойдемте, товарищи, откроем больничный корпус.

Сценарий иллюстрирован эскизами костюмов художника Я. Ривоша







Он идет через тюремный двор, не сомневаясь, что другие последуют за ним.

— Какой серьезный стал...— уважительно шепчет Силыч соседу,— в большого партийного, видать, вырос...

— Где ж это он набрался?

— «Где»... «где»... известно где — в здешнем университете.

— Ну, товарищи,— нетерпеливо обращается Николай к рабочим, идущим рядом.— Рассказывайте же... где Сараев?

— В Сибири.

— Значит, правда... а Саня?

— Удалось бежать. Говорили, в Женеве, у Ленина. Карла Ивановича, подлюгу, помнишь? Вчера вывезли с завода на тачке.

— Организация на заводе есть?

— Действует.

Откуда-то через головы людей передают гармонику.

— Колюша, тряхни стариной!

Николай смеется, показывает руки в кандалах.

— Ах ты, господи... что ж это мы... Айда в кузню...

— Ладно, только больных выпустим.

— Коля! Друг! Где он?

Сквозь толпу пробивается долговязый солдат Петренко.

Они обнялись, стоят несколько мгновений молча, прижимаясь друг к другу.

— Тебя что ж это — давно с завода забрали?

— Два года. Отсидел в Крестах, потом забрили.

— Пулеметчик?

— Да. И, знаешь, я теперь тоже старый большевик.

— Правда?

— Уже четыре месяца в партии.

— Ого!

Они подошли к больничному корпусу тюрьмы.

— Ломайте двери!

Рабочие налегают на тяжелую дверь.

...В тюремную канцелярию входит старик—один из освобожденных арестантов.

Здесь все перевернуто—столы валяются кверху ножками, шкафы разбиты. Два солдата выбрасывают в открытое окно ворохи бумаг—тюремные дела.

— Господа солдаты,—обращается к ним старик.

— Не господа, а граждане.

— Граждане, мне бы какое-нибудь свидетельство...

— Чего?

— Бумагу бы мне какую-нибудь, а то ведь ничего не имею.

— Революция, отец. Никаких бумаг больше не надо.

— Э нет, не скажите, господин-гражданин, чтоб в России да без бумаги? Не-ет...

Солдат поднимает стол, садится за него, берет перо.

— Ну, что писать?

Старик оживляется, диктует:

— Настоящим свидетельствуется, что господин...

— Гражданин.

— Ну, гражданин. Гражданин Коробейников Митрофан Иванович... э.... мммм... есть действительно господин, то бишь гражданин Коробейников Митрофан Иванович. И что он находился в царской тюрьме и освобожден на основании... на основании... На каком, собственно, основании я освобожден?

Солдат пишет и говорит:

— Освобожден волею народа. Вот и все основание.

— Очень хорошая бумага. Еще бы печать—и цены ей нет.

Солдат поднимает с пола круглую печать, плюет на нее и припечатывает бумагу.

— Во имя отца, и сына, и святого духа.

... Швеи растворились в толпе. То здесь, то там мелькают их платочки. Только Нюша и Фрося держатся в стороне.

— Я, конечно, извиняюсь, мадам...—раздается голос рядом с ними.

Филька Косой останавливается возле Нюши.

— Слухай, красуля, ну их к богу, пойдем переспим. Небось революция. Все теперь нашенское.

— Уйди, кобель поганый!—Нюша вырывает руку.

— Ишь, фря... антиллигентка!—презрительно сплевывает Косой.—Ей ахвицера в кровать подай. Гляди не обмишурься—им нынче не до баб, ахвицерам.—И, наклонившись к уху Нюши, тихо, угрожающе говорит:— Ну ты, зараза! Кому говорю—пойдешь со мной!

— Иди, пока цел!—зло говорит Нюша, отворачиваясь от него.

В этот миг Николай Игнатьев, пробирающийся сквозь толпу, протискивается между Нюшей и Косым. Его толкают, и он нечаянно тоже толкает Нюшу. Она, не сомневаясь в том, что это прямое продолжение любезностей Фильки Косого, резко поворачивается и изо всех сил ударяет Николая в грудь.

— Уйди! Надоел!

От Нюшиного удара Николай покачнулся. С его плеч падает полушубок, и Нюша видит закованного в кандалы, худого, обросшего бородой человека.

— Ой, простите, ради бога...

Где-то в конце тюремного двора раздается протяжный свист, и Косой уходит.

— Не скучай, девочка,—кричит он издали.—Я тебя найду!

Растерянная стоит Нюша перед Игнатьевым. Потом быстро наклоняется, поднимает полушубок и осторожно, словно боясь сделать больно Николаю, покрывает его плечи.

— Спасибо, товарищ...—тихо говорит Николай.

Они стоят, глядя в глаза друг другу посреди бурлящей толпы, среди криков, грохота, выстрелов, возгласов, гиканья, свиста.

Голос генерала. Так случилась их встреча—только что освобожденного революцией узника и простой, грубой женщины, которая не знала в жизни ничего, кроме тяжелого труда и побоев.

Нюшу и Николая толкают со всех сторон, но они не замечают этого.

— Игнатьев!—кричит Николаю издали пожилой рабочий.—Куда больных вести?

— Товарищ Николай!—кричат с другой стороны.—Штрюфеля поймали, что с ним делать? Разорвут ведь его.

— Заприте в карцер,—говорит Николай,—и поставьте караул.

Подходит Петренко.

— Пойдем, Коля, нужно людей собрать...А!—кивает он Нюше.—Здорово!—И, обняв Николая, уводя его, добавляет.—Нашенская швейка, боевая, можно сказать, бабенка...

Они исчезают в толпе, а Нюша все стоит, глядя вслед Николаю.

— Что с тобой, Нюшка?—Фрося, вынырнув из толпы, подходит к ней.— Ты что притихла? Не заболела?

Нюша не слышит ее, она все еще смотрит вслед Николаю.

— Нюша...

— Эй, товарищи! Девушки!—кричат из колонны арестантов, направляющейся к воротам.—Кто пожертвует красный платок! Не жалейте на революцию!

Нюша снимает с головы платок и протягивает его проходящим. Фрося с изумлением глядит на нее. Платок передают по рукам в голову колонны, там поднимают его высоко на штыке винтовки. В колонне запевают «Варшавянку». И вот сотни людей в арестантских халатах, закованные в кандалы, выходят на улицу. Они поют «Варшавянку», впереди бьется на ветру маленький красный флажок.

Пулеметчики и рабочие смешиваются с арестантами, поддерживают ослабевших.

Впереди колонны идет Николай Игнатьев.

Нюша смотрит вслед. Ее непокрытые волосы треплет ветер.

Процессия выходит на набережную. Улица полна движения, улыбок, веселых возгласов, объятий.

Поцелуи... Поздравления.

Свобода!

Вдруг откуда-то сверху раздается пулеметная очередь.

Крик. Толпа шарахается в сторону.

К трехэтажному наглухо закрытому особняку бросаются несколько человек. Навстречу им снова забил пулемет.

— Ложись!

Свалив идущего рядом Семена, Николай бросается на землю. Через мгновение он вскакивает и добегает до парадного входа в особняк.

— Окружай! Заходи в ворота!

Из слухового окна особняка продолжают стрелять. Улица пустеет: все прячутся в переулки или прижимаются к домам, где их не может достать пуля.

Солдаты ломают прикладами дверь, разбивают зеркальные окна первого этажа и врываются в дом.

Топоча сапогами, бегут солдаты по залам особняка. Разбегаются горничные в накрахмаленных наколках. Насмерть испуганный старик—ливрейный швейцар—забился за вешалку и накрылся шубами.

Сшибая на пути то японскую вазу, то обтянутое шелком тонконогое кресло, несутся солдаты.

В буфетной, увидев их, судомойка роняет на пол стопку тарелок, приседает в ужасе и бросается наутек.

Все дрожит от солдатского топота. Подпрыгивают, звеня, подвески хрустальной люстры. Гремит фарфоровая посуда в золоченых горках.

Навстречу Николаю сверху, с чердачной лестницы, солдаты ведут высокую старуху.

— Кто стрелял?

— Пристав полицейский и вот они...

— Да,—говорит старуха,—я стреляла. И, если вы меня отпустите, я снова буду стрелять. Я вас ненавижу. Всех вас ненавижу.

— Княгиня, между прочим,—говорит солдат.—Фамилия Нащекина.

— А пристав где?

Солдат машет рукой—пристава, мол, конечно, больше нет в живых.

— Всех, кого найдете,—обращается Николай к Семену Вострикову,—арестовать. Обыщите дом.

Часть солдат снова поднимается на чердак, другие бросаются в зал, куда ведут раскрытые двери.

Семен проходит мимо просторной ванной комнаты, оттуда видится сверкание бликов—отраженное в воде мраморного бассейна играет солнце. Его лучи дробятся, ударяют в розовый мрамор стен, в зеркала, хрустальные флаконы и никелированные краны.

Из-за закрытой двери раздается крик:

— Помогите! Грабят!

Семен распахивает дверь.

— Помоги-те...

Какая-то женщина вырывается из рук солдат.

— Эй, ребята! Что вы тут делаете? Брось, а ну брось, кому говорю!..

Семен отталкивает одного солдата, но второй успевает сорвать ожерелье с шеи женщины. Ожерелье падает на пол.

— Чего это вы надумали безобразничать? — говорит Семен. — Кругом революция, а они вон что...

— Бандиты... — женщина поднимает ожерелье.

— Пойди фараону пожалуйся.

— Кусается... во, гляди... — солдат показывает руку.

— Ладно, — говорит Семен, — кончай эту лавочку. Кто вы такая, гражданка?

— Вас что, собственно, интересует — мое имя?

Голос генерала. И тут только я увидел ее... и обмер. Вы знаете, с тех пор прошло больше сорока лет, но я никогда не видел такой красавицы. Я вообще не подозревал, что на свете может быть такое... А тогда... Тогда я думал, что красота человека — это и есть он сам, его сущность. Я еще не знал тогда, что красота может скрывать зло, жестокость, вражду. Чувствую, сердце заколотилось так, что вот-вот выскочит. Откуда только взялась у меня выдержка... продолжаю говорить с ней, задаю вопросы, отвечаю все, как надо, а сам еле жив...

— Как ваше имя? — говорит Семен.

— Ирина Александровна Оболенская. Урожденная Нащекина.

— Что вы делаете в этом доме? Вы здесь живете?

— Да, это дом моих родителей.

— А Оболенский—кто?

— Мой муж. Генерал.

— Видал? Генеральша...—говорит солдат.

— Отставить. Где ваш муж?

— На фронте. Там, где должны бы находиться и вы, если б не дезертировали,— вызывающе отвечает Ирина.

Голос генерала. Я не мог и не хотел ей отвечать на оскорбления и только нашел в себе силы произнести:

— Одевайтесь, гражданка, — говорит Семен, — вы арестованы, — и поворачивается к солдатам, — а вы идите отсюда и поживей. Спасибо скажите, что живы остались. Расстрелять бы вас за мародерство...

— Жалко ему, если солдат попользуется.

— Ладно, ладно, валите.

Солдаты, ворча, уходят.

— Собирайтесь, гражданка.

— Мне надо одеться.

— Одевайтесь. — Семен поворачивается к Ирине спиной.

Пожав плечами, Ирина начинает переодеваться.

Семен стоит лицом к двери. За спиной у него шуршание шелка.

Голос генерала. Откровенно говоря, никогда в жизни я не чувствовал себя так скверно. Стою спиной, но чувствую каждое ее движение. Стою спиной, а будто все время продолжаю ее видеть. Не могу о ней не думать. Стою и чувствую — пропал. Там мои товарищи совершают революцию, там мое место, там мой долг. Хочу бежать, а ноги будто гвоздями пришиты к полу. Да... досталось мне тогда. Может быть, она угадала мое состояние. Одевалась будто нарочно неторопливо.

— Ну, готово, что ли? — осипшим голосом спрашивает Семен.

— Да, я готова.

Ирина стоит перед Семеном. Вид у него несчастный до последней степени.

— Господи, какой смешной... — вдруг улыбается она.

Семен открывает дверь, зовет проходящего солдата.

— Сидоров!

Солдат входит.

— Отведешь гражданку. И чтобы без всякого безобразия. Ясно?

За спиной Семена дробно простучали острые каблучки и следом прогрохотали солдатские сапоги. Семен не оборачивается.

...В доме продолжается обыск.

Солдаты останавливаются в передней возле маленькой двери. Рядом с нею лежат упавшие с вешалки шубы. Семен толкает дверь.

— Это куда же ход?—спрашивает он швейцара.

— Так что никуда. Так что во двор...

Семен, подозрительно глянув на дрожащего старика, наклоняется и ныряет в низкую дверку. Следом за Семеном ныряет большеголовый солдат. За дверью заснеженный двор, брошенные сани с медвежьей полостью и слева открытая настежь калитка—выход на улицу.

На свежем снегу следы.

— Ясное дело—кто-то сбежал...

Семен и солдат возвращаются.

— Кто проходил?—строго спрашивает Семен швейцара.—Говори, старик, хуже будет... Я на три аршина в землю вижу.

Старик крестится.

— Вот истинный бог. Никого не видал. Как бог свят, да и нету у нас никого больше. Как бог свят...

...Движутся по улицам толпы людей.

Объятия, улыбки, поцелуи.

Теперь уже много дверей открыто. Обыватели высыпают на улицу, смешиваясь с революционной толпой.

Идут рабочие, идут солдаты, матросы.

Горят на солнце знамена, горят красные банты на шапках, на пальто, на бушлатах матросов.

...Мы снова в ресторане во французском портовом городе.

Генерал умолк, задумался. И так же задумчиво молчат трое его спутников.

Надпись:

ОНИ ДУМАЛИ, ЧТО ЗДЕСЬ, ВДАЛИ ОТ РОДИНЫ, В ЭТОТ ДЕНЬ ИХ ТОЛЬКО ЧЕТВЕРО. НО ЭТО БЫЛО ОШИБКОЙ. ТУТ БЫЛ ЕЩЕ ОДИН РУССКИЙ...

Мы движемся по залу, между столиками, за которыми пьют, разговаривают, смеются, кричат французы и малайцы, негры и англичане.

У окошка, соединяющего зал ресторана с кухней, привычно зажав под мышкой салфетку, старенький гарсон принимает тарелки с едой и ставит их на свой поднос.

Пока мы слышим его голос и видим, как он принимает еду и несет поднос, мы можем внимательно рассмотреть этого человека. Ему, по всей вероятности, далеко за шестьдесят. Лицо густо покрыто морщинами. Вокруг лысины редкие седые волосы. Потертый смокинг. Крахмальное белье, галстук бабочкой. На лице застыло профессиональное выражение: «Чего угодно, м-сье?» Гарсон поднимает поднос и, мягко лавируя между столиками, стремительно несет его к окну, где сидят четверо русских. Он расставляет тарелки на столике.

Голос лакея. Никто здесь не помнит о том, что когда-то и я тоже был русским. «Гарсон»—это все, что обо мне знают. Уже тридцать лет я бегаю тут между столиками с салфеткой под мышкой. Тридцать лет я вытираю столы и прислуживаю каждому, кто сюда заходит. «Гарсон». Ни имени, ни родины, ни близких. «Гарсон»... Десять лет понадобилось мне после бегства из России, чтобы докатиться до этого ресторана, и вот уже тридцать лет я принимаю чаевые от матросов, лавочников, солдат и проституток... Никто уже не знает, кем я был когда-то, как меня звали...

— Удивительно, как ясно все сохранилось у вас в памяти,—говорит генералу журналист.

— Есть вещи, которые не забываются. Я отчетливо помню все, что было в те дни в Петрограде.

Лакей, подав на стол, стоит в стороне. Слушает. По его щеке пробегает короткая судорога.

Голос лакея. И я помню. Я тоже помню все, что тогда случилось... Когда я пришел в себя...

Мы видим покрытую снегом площадь перед казармой пулеметного полка. На снегу лежит офицер—Сергей Нащекин. Он медленно приподнимается на локте, оглядывает-

ся. Площадь пуста. Слева открытые настежь ворота завода «Металлист» и ни души возле них, дальше жилые дома, швейная мастерская «Русалка»... Нигде никого. Только справа у ворот казармы одинокая фигура Графа—упрямого маленького часового—да невдалеке трупы солдата и командира полка на мостовой.

Голос лакея. Когда я пришел в себя—никого вокруг не было. Полк ушел. Они прошли мимо меня, и никто не остановился...

Сергей встает, поднимает папаху, оправляет шинель.

Голос лакея. Почему он меня ударил? Я всегда старался хорошо относиться к солдатам, я почти никогда их не наказывал. Я не показывал солдатам то инстинктивное чувство физической брезгливости, которое они во мне вызывали. Мне даже иногда становилось жаль их—я видел их бедность, их зависимость, рабское положение. Почему он меня ударил?

Сергей все еще нерешительно стоит посреди пустынной площади.

Голос лакея. Теперь я больше не был офицером—меня ударил солдат. Я не был бо́льше никем. Что мне оставалось делать?

Оглянувшись на казарму, нетвердым шагом капитан идет от нее прочь через снежную площадь.

На одно только мгновение он останавливается возле трупа командира полка. Короткая судорога пробегает по щеке Сергея. Он идет дальше. Достает из кармана массивный серебряный портсигар, согнув мундштук, закуривает.

...Просторный кабинет. Огромный стол, карта во всю стену, широкое окно.

Сергей стоит перед высоким, костлявым генералом, который поспешно отпирает ящики своего стола. За окном стрельба.

— Какой рапорт? Какая отставка?—раздраженно говорит генерал Сергею.—Нашли время...

Выстрелы. Крики на площади.

В дверь заглядывает адъютант:

— Простите, ваше превосходительство, нужно торопиться. Литовский замок занят бунтовщиками. Арестанты выпущены на свободу...

За открытой дверью видна паническая суета в коридоре штаба. Несут кипы каких-то папок, пробегают офицеры. Прихрамывающего старичка-адмирала торопливо уводят два офицера.

Генерал, отвечая Сергею, поспешно достает бумаги из ящиков стола и рассовывает их по карманам.

— Отставка...—зло говорит он.—Оглянитесь—что с Россией... отставка...

Адъютант снова заглядывает в дверь.

— Ваше превосходительство, Морская отрезана.

С треском вылетает зеркальное стекло в окне—с улицы стреляют.

— Иду-иду... отставка...

И генерал быстро выходит из кабинета.

Стрельба усиливается.

...Сергей идет по улице. Все вокруг полно движения. Идут демонстранты. Мчатся легковые автомобили с установленными на них пулеметами и ощетинившиеся штыками грузовики. С пролетки разбрасывают листовки. На углах митингуют.

Голос лакея. ...И я пошел домой. Возле нашего дома стояла толпа...

Сергей останавливается против темно-серого дома, смотрящего зеркальными окнами на Неву. Перед домом толпа. Парадная дверь разбита, окна первого этажа высажены.

Сергей входит в переднюю. Кто-то хватает его за руку и тащит к вешалке.

— Тсс... тише...—шепчет ему на ухо старик швейцар.—Убьют вас, барин Сергей Александрович...

Он заводит Сергея за вешалку.

— Да в чем дело?—Сергей пытается освободиться из цепких рук старика.

— Тсс... молчите... бабушку вашу схватили, Ирину Александровну схватили...

Дом гремит от топота сотен ног. Кто-то сбегает по лестнице, и швейцар вдавливает Сергея в кучу висящих пальто.

— Тут ты искал?—спрашивает чей-то голос.

— Нет, это, видать, ход в людскую.

— А ну проходи, посмотрим...

Голоса смолкают.

Швейцар выглядывает—никого.

Он поспешно открывает расположенную за вешалкой маленькую дверку и подталкивает к ней Сергея.

— Бегите...

Наклонившись, Сергей проходит в маленькую дверь. При этом он нечаянно толкает вешалку, и пальто падают на пол.

— Скорее, скорее...

Швейцар закрывает за ним дверь.

Через узкий проход Сергей выходит на заснеженный двор. Здесь стоят брошенные сани с медвежьей полостью, слева калитка. Сергей открывает ее и выходит на улицу. Он смешивается с толпой, которая все еще стоит перед особняком.

Сергея сдавливают со всех сторон. В толпе шныряют какие-то подозрительные личности, торговки, лоточники.

— Ведут! Ведут!

Толпа приходит в движение.

Сергей видит, как солдаты выводят из дома его бабушку Софью Николаевну. Рядом с ней, держа пистолет наготове, идет низкорослый студентик.

Толпа угрожающе надвигается.

— Сама стреляла! На месте поймали!

— Убить гадину!

Солдаты и вооруженные рабочие сдерживают людей, не подпуская их к машине, в которую садится старая княгиня. Она держится спокойно. Голова высоко поднята. Во взгляде—презрение к окружающим.

Толстая торговка хватает из своего ведра моченое яблоко и запускает им в старуху.

Яблоко, однако, попадает в лицо студента, охраняющего княгиню.

— Эх ты... стрелок...—говорит торговке рабочий.—Разве так целят?

Он берет у нее из ведра другое яблоко.

— Разбойник! Разбойник ты!—кричит торговка, пытаясь схватить его за руку.— Кто платить будет?

— Революция заплатит, тетка...

Рабочий размахивается и запускает яблоко в машину.

И снова—попадание в студента.

В толпе хохот.

— Еще ведут!

— Пустите, братцы!

— А это кто такая?

Из дома, под охраной солдата, выводят Ирину.

В толпе новый взрыв негодования.

— И эта, видать, стреляла!

— Расстрелять их!

— К стенке!

Сергей окружен этой бушующей ненавистью со всех сторон.

Против старухи садится на откидное сиденье студент с револьвером.

— Можете убрать оружие,—презрительно говорит ему старуха.—Я вас не трону. И потом—у вас рука дрожит.

У студентика растерянный вид. Револьвер действительно дрожит в его руке.

Пущенное из толпы третье моченое яблоко попадает наконец в цель: оно сбивает старухе шляпу на нос — и мигом исчезает все аристократическое благородство. Старуха поправляет шляпу и зло отругивается:

— Хамье!..

Рядом с Софьей Николаевной усаживается Ирина. Против нее и на подножках—охрана.

Автомобиль отъезжает.

Голос лакея. Бабушку и сестру схватили и увезли на моих глазах, все было кончено — у меня больше не было дома...

Сергей поворачивается и, проталкиваясь сквозь толпу, уходит.

Вот он идет уже по другой улице, зажав папиросу в углу рта, глубоко засунув руки в карманы шинели.

Голос лакея. Я не узнавал Петрограда. Я шел по незнакомой, враждебной стране, где люди почему-то ходят не по тротуарам, а по мостовым, где нет больше ни закона, ни права. Все было мне ненавистно в этой взбунтовавшейся черни—их грубые голоса, их лица, их одежда, их жесты. Все, все...

Мы видим, как Сергей идет по многолюдным улицам, как сидит он на скамейке в сквере, бредет по загородному шоссе, спит свернувшись клубочком в деревенском сарае, пьет воду в избе, сидит, задумавшись, на обочине дороги, и снова бредет бесцельно дальше.

Голос лакея. В одно мгновение исчезло все, что составляло нашу великую империю. Все сдуло злым ветром революции. Ни души вокруг. Я был в каком-то странном, почти бессознательном состоянии. Я шел по улицам, меня толкали, я ничего не замечал. Куда я шел? Где был? Не знаю. Кажется, ушел из города, где-то ночевал, кажется, кто-то накормил меня. Вероятно, я был болен—иначе невозможно объяснить это состояние, эту смесь реальной жизни с каким-то бредом. На второй или на третий день инстинкт привел меня к дому Бороздиных...

...У подъезда особняка Бороздиных вывешен красный флаг. Перед домом—несколько экипажей.

Швейцар открывает тяжелую зеркальную дверь, горничная принимает у Сергея шинель, папаху и проходит вперед, чтобы доложить о нем.

Отражаясь в зеркалах, Сергей поднимается по лестнице и входит в гостиную.

Навстречу ему из раскрытых дверей столовой выходит тоненькая светловолосая девушка в платье сестры милосердия—Нина Бороздина. Сергей обнимает ее, целует.

— Слава богу...—говорит Нина.—Мы очень волновались... Ирина ведь у нас—ты знаешь...

— Ее освободили?

— Да. Пойдем, успокойся. Вы будете жить у нас, мы вас никуда не пустим...

Они входят вместе в столовую.

Сергея шумно приветствует хозяин.

— С Ниной рядом садись, с Ниной!—громче, чем нужно, кричит профессор Бороздин.

Холодно кивнув ему, Сергей подходит к сестре.

Ирина целует его в щеку и усаживает между собой и Ниной.

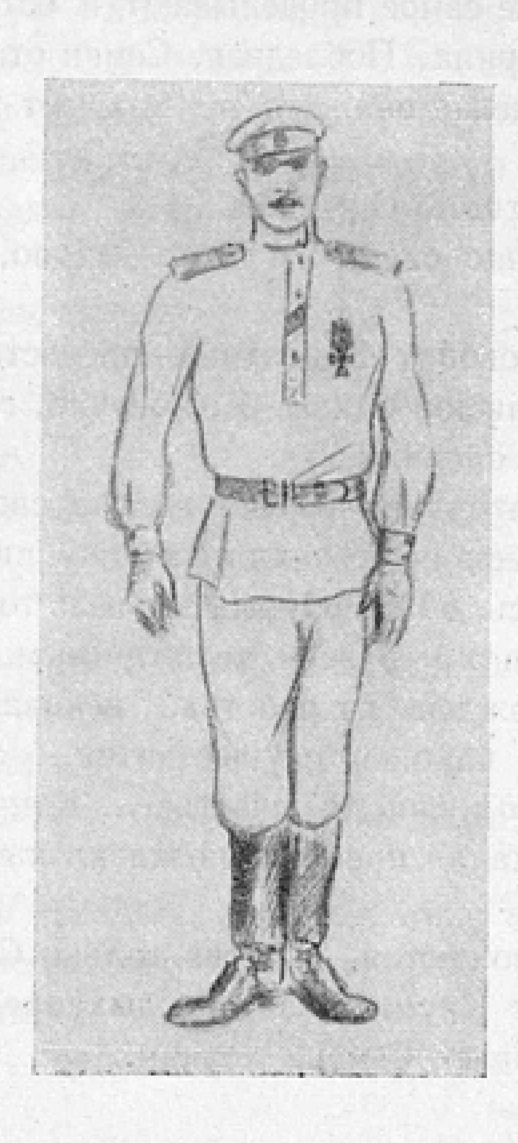
— Бабушку пока не отпустили,—говорит Ирина,—а я, как видишь, не стала жертвой революции...

Сергей наклоняется к Нине.

— Я счастлив, что вижу тебя...

Вдруг он замечает против себя за столом, рядом с хозяином, Семена Вострикова. В первое мгновение Сергей делает невольное движение подняться, но остается на месте.

— Что делает у вас этот человек? Почему он здесь?—спрашивает Сергей.


— Кирилл привел с собой,—тихо отвечает Нина.

— Между прочим, это тот самый «товарищ», который меня арестовал...— громко говорит Ирина.

— Востриков?

— Востриков,—спокойно отвечает Семен, не делая попытки встать.

— Герой революции,—говорит Кирилл.

Голос генерала. Все, что происходило вокруг меня, было покрыто каким-то туманом. Сквозь туман проступало только ее лицо. Я видел только ее, только ее прозрачные глаза, ее руку, поправляющую прическу... Я был счастлив и несчастен оттого, что вижу ее...

Голос лакея. А я видел только его, своего смертельного врага. Вся моя ненависть к революции, к черни сосредоточилась на этом солдате. Я с трудом сдерживал себя...

...Профессор Бороздин поднимается, держа в руке бокал:

— Господа, это ведь глубоко символично. Здесь, за этим столом, собрались представители разных слоев общества. Вот, так сказать, наша аристократия... Ирина Александровна, Сергей Александрович... Вот мы, грешные, интеллигенция, так сказать, мыслительный аппарат России, вот с нами простой солдат, серый герой—представитель народа... Разве это не символ новой, свободной России, разве возможно было раньше такое собрание за одним столом? Сбываются наши идеалы, господа... Я предлагаю тост за тех, чей подвиг, так сказать, и так далее, и позвольте мне от лица и прочее облобызать вас...

Все, кроме Сергея, встают, аплодируют, кричат «ура», а хозяин троекратно целует Семена.

Вслед за хозяином то же самое проделывают и остальные. Последней подходит к Семену с бокалом в руке Ирина. Побледнев, Семен отшатывается.

Однако, не замечая или делая вид, что не замечает его состояния, Ирина целует Семена в щеку.

— Видите, я не злопамятна... Смешной...

Один только Сергей мрачно сидит на месте—видно, все происходящее ему противно до крайности.

— А теперь, господа,—говорит Бороздин,—предоставим слово идейному социалисту, новому человеку с большой буквы. Я, конечно, горжусь—так сказать, родной сын... пусть он нам скажет слово...

Кирилл задумчиво рассматривает на свет вино в своем бокале.

— Я думаю, господа, мы еще не осознали всей глубины того, что произошло в России... И то, что мы видим здесь, в Петербурге, это ведь только малая крупинка метели, которая поднимется в деревнях, по всем необозримым просторам многострадальной нашей родины... Рабы освобождены от рабства... вековая мечта крестьянина о земле, о собственной своей земле, наконец осуществится... собственный клочок земли... Разве мы способны понять это мужицкое счастье?... Кончится война, миллионы людей вернутся к своим семьям... какая прекрасная жизнь начнется... выпьем за народ, за его счастье, господа...

Все поднимают бокалы, чокаются, и снова только Сергей не пьет, да еще Семен Востриков, который слушает Кирилла, затаив дыхание.

— Вы не пьете?—спрашивает Семена хозяин.

— Ничего... благодарствую.

— Не пьете вина? Ах ты, боже мой! Ведь вот время—капли водки не достать... А, может быть, вы употребляете... как это теперь принято, гм... одеколон?

Семен, улыбнувшись, пожимает плечом.

— Да вы не беспокойтесь...

— Позвольте... такой гость... неужели мы что-нибудь пожалеем...

Николай Иванович наклоняется к жене и говорит шепотом:

— Маша, у тебя там стоит флакон «Лоригана»...

— Коля...

— Тсс... Маша...

— Ты с ума сошел...

— Как тебе не совестно, Маша. Революция требует жертв...

Если раньше нельзя было быть уверенным, всерьез говорит Бороздин или шутит, то теперь это уже ясно по тому, как прыгают искорки смеха у него в глазах. И пока его жена выходит и возвращается, он говорит Семену:

— Вы для нас в данный момент не конкретная личность, вы олицетворение, так сказать, русского революционного народа. А раз так—не то что одеколон—самые лучшие парижские духи...

Он принимает из рук жены флакон.

— ...«Лориган Коти»...

И выливает духи в стакан.

Сидящие за столом наблюдают за тем, как, булькая, переливается драгоценная густо-желтая жидкость из флакона в стакан.

Высоко подняв тонкие брови, Ирина насмешливо смотрит на всю эту процедуру.

> Голос генерала. В конце концов, откуда мне было знать, что это за «Лориган Коти»? Я никогда ни о чем подобном не слышал. Конечно, я чувствовал какой-то подвох, чувствовал, что надо мной хотят подшутить. Я подумал—наверно, этот «Лориган»—что-то очень крепкое и меня испытывают. Ну и решил: была не была, покажу, на что способен простой солдат...

— Прошу вас. Угощайтесь,—говорит хозяин.

Семен берет стакан.

— Ваше здоровье!

Он подносит стакан ко рту.

Хозяйка с ужасом смотрит, как, нюхнув духи, Семен морщится, делает над собой некоторое усилие и, наконец, опрокидывает жидкость в себя—целый флакон «Лоригана Коти»!

Хозяйке делается дурно—она садится, схватившись рукой за сердце.

— Воды?—спрашивает ее сосед.

Хозяйка молча кивает головой.

А Семен накалывает на вилку хвост селедки и невозмутимо заедает им «Лориган».

Ирина, не выдержав этого зрелища, опускает лицо в ладони.

Ее плечи дрожат от сдерживаемого смеха.

Сергей складывает салфетку.

— Ну, с меня, пожалуй, хватит.

— Оставь, Сергей,—говорит ему Кирилл.—У тебя одни взгляды на вещи, у нас другие...

— Какие уж тут взгляды... Твое поведение имеет совсем другое название.

Сергей уходит.

Нина выбегает за ним в переднюю.

— Сережа... Сережа...

— Прости, но этот спектакль для меня невыносим...

Сергей открывает парадную дверь. Но он не успевает уйти. Из столовой появляется Кирилл.

— Я хочу получить объяснение, Сергей ,—говорит он.—Ты, кажется, хотел что-то сказать о моем поведении...

— Да. Для вашего поведения, прапорщик Бороздин, есть название, и я его знаю.

— Я слушаю вас.

— Ради бога,—говорит Нина,—Сережа... Кира... Ради бога.

— Очень короткое название: измена.

Кирилл хватается за кобуру.

Нина бросается к нему, повисает на его руке.

— Вы изменили присяге, Бороздин. Вы забыли, что у нас есть еще государь и Россия еще жива... Еще жива... еще жива...

Сергей дрожит, по его щеке пробегает судорога—точно так же, как в миг, когда он увидел мертвого командира полка.

Резко хлопает дверь. Сергей сбегает по лестнице. А вслед за ним бежит Нина, стараясь его остановить.

На лестницу выходит и Кирилл.

— Сережа,—кричит Нина,—разве ты не знаешь, Сережа, ведь государь отрекся... Сережа...

— Остановись, Сергей!

Кирилл перегибается через перила.

— Государя нет, государь отрекся...—кричит Нина, идя за Сергеем.

Вдруг Сергей останавливается. До его сознания, как удар молнии, дошел смысл этих слов, Сергей хватает девушку за плечи, рывком приближает к себе.

Их лица рядом.

— Что ты сказала? Это ложь!

— Спроси Кирилла, спроси кого хочешь. Как же ты не знаешь? Все это знают, Сережа...

Отпустив Нину, сразу помертвев, Сергей беспомощно оглядывается.

— Как же ты этого не знаешь? Где ты был? Ведь еще утром сегодня...—говорит, спускаясь с лестницы, Кирилл.

— Боже мой...

Сергей неожиданно опускается на ступеньку лестницы, прижимает лоб к холодным, мраморным перилам и плачет, плачет, отвернувшись от всех.

Нина опускается рядом с ним.

— Сережа, не надо, дорогой мой... Сережа...

Но Сергей рыдает все сильнее и сильнее.

— Нельзя же так... Сережа... пойдем отсюда... Пойдем к нам...

Кирилл тоже наклоняется над ним.

— Ну, успокойся, Сергей, что делать...

— Оставьте меня!—Сергей вскакивает и бежит вниз.

Нина выбегает на улицу вслед за ним.

— Сережа!

Вдруг Сергей оборачивается, бросается к ней. Он обнимает Нину и, ничего не видя вокруг—ни прохожих, ни ухмыляющихся кучеров, судорожно целуя Нинины руки, горячо говорит:

— Ты одна осталась у меня... дорогая... все погибло... все... иди, дорогая, иди...

— Я не могу тебя оставить в таком состоянии...

— Иди, иди. Потом... Я ничего не знаю. Ничего... Иди...

И Сергей уходит.

Рыжебородый, раскормленный кучер, подмигнув другим кучерам, изрекает:

— С жиру бесятся, буржуи.

...Сергей идет по улице. Вокруг него бурлит революционная толпа.

Голос лакея. Что же мне было делать? Все погибло. России больше не существовало. У меня не было ни дома, ни долга, ни друзей, ничего. Ничего. В голове родилась мысль о самоубийстве. Очевидно, это было единственным выходом... Я не заметил, как очутился перед Таврическим дворцом...

Толпа возле Таврического дворца то сжимает, то относит в сторону Сергея, то повернет боком—он так и идет, сжатый со всех сторон кричащими, возбужденными людьми.

Ко дворцу непрерывно подходят воинские части.

Приближается флотский гвардейский экипаж. Высокий адмирал возглавляет колонну.

— Ах ты, мать честная, Кирилл Владимирович!

— Брат царя с красной тряпкой!—возмущается толстая дама.

— Так он ведь не родной...

— Все равно—великий князь, а признал революцию. Ну, что ты скажешь... Конец света!

Над толпой солдат, стараясь сохранить величавое достоинство, возвышается высокий толстый старик—Родзянко. На бледном его лице застыло глубокое страдание.

— Православные воины!—говорит он.—Свершилось великое дело! Старый строй низвержен. Для управления страной Комитетом государственной думы только что, по согласию Совета солдатских и рабочих депутатов, создано Временное правительство во главе с князем Львовым. Братья офицеры и солдаты, германцы безусловно захотят воспользоваться нашими беспорядками, чтобы броситься на нас и победить. Неужели мы отдадим им свободную Россию? Да не будет этого! Слушайте своих офицеров. Не допускайте хаоса. И да здравствует святая Русь!

Он говорит, вероятно, сотый раз в этот день, и в громовом его голосе слышится усталость и хрипота. Из-за этого между высокими словами, которые он произносит, и интонацией нет связи.

— Какое такое Временное правительство?—слышится чей-то голос рядом с Сергеем.—А как же Михаил? Царь-то в его пользу отрекся!...

— Какой там Михаил—разве сейчас народ допустит царя? Нет, брат, теперь уж все... отцарствовали.

— Сергей Александрович! Сергей Александрович!—к Сергею пробивается маленький, изящный офицер в черном романовском полушубке.

— Как удачно, что я вас увидел. Пойдемте, дорогой... Позарез нужны люди, на которых можно положиться... Вы не представляете себе, что здесь творится....

— Позвольте...

Не слушая Сергея, офицер берет его за руку и проталкивается в Таврический дворец.

Коридоры, лестницы, комнаты, залы дворца набиты людьми так, что невозможно ни пройти, ни повернуться. Подчиняясь каким-то непонятным законам, эта человеческая масса по временам начинает двигаться в какую-либо сторону, и только тогда, пользуясь этим всеобщим движением, можно попытаться пройти в нужном направлении.

— Там Совет солдатских и рабочих депутатов,—указывает офицер Сергею на непрерывно открывающуюся и закрывающуюся высокую двустворчатую дверь.

Солдаты, рабочие, дети и взрослые, мастеровые, курсистки, студенты, гимназисты, чиновники—все смешалось в Таврическом дворце. Мелькают белые косынки сестер милосердия, организованные наспех питательные пункты раздают горячую пищу. Голодные люди едят, обжигаясь и торопясь. В других местах перевязывают раненых.

За столами кого-то куда-то записывают.

По временам, с трудом пробивая себе дорогу, проходят сквозь толпу новые должностные лица.

Сквозь это столпотворение Сергею и маленькому офицеру удается наконец выйти в сад Таврического дворца. Они направляются к министерскому павильону.

У входа в павильон стоит длинная очередь переодетых и даже не переодетых городовых.

— Пришли арестовываться,—кивнув на них, говорит офицер.—Одно спасение—под арест. А вон видите—жандармы. Смех, ей-богу, что делается в России...

— Прошу сдать...—говорит интеллигентный господин очередному городовому. Городовой растерянно хлопает веками и раздувает усы.

— Чего не понимаешь,—снимай селедку,—комментирует стоящий рядом с интеллигентом рабочий.

Городовой охотно, с видимым облегчением, снимает шашку.

— Ваши благородия...—говорит он.—Тут мы, то есть городовые, собрали деньги—двести пятнадцать рублей—на революцию... так сказать, мы тоже этого самого... куда прикажете?...

— Ладно, проходи, там скажут. Следующий. Ух, ты...

Следующим оказывается гигант с огромными подусниками, сизым носом и крохотными злыми глазками. Время от времени он икает.

— Что икаешь—напугался? Как фамилия?

Но вместо ответа гигант только сотрясается от икоты и, видимо, ничего другого от него не дождаться.

— Ну, как твоя фамилия? Забыл, что ли?

Городовой икает прямо в лицо спрашивающему.

— Ладно, проходи. Там разберутся. Следующий. А, добро пожаловать, господин пристав.

Наступает очередь пристава, переодетого в женскую одежду.

...Комендантская Таврического дворца.

— Капитан Нащекин,—представляет офицер Сергея седому полковнику.

— Очень, очень кстати, голубчик. Милости прошу. Наши преображенцы с ног сбились... пойдемте, принимайте караул.

— Простите, как же так...

— А вот так, господин капитан. Сейчас рассуждать некогда.

Сергей следует за полковником.

К ним присоединяется прапорщик—начальник караула.

Все комнаты и коридоры министерского павильона полны арестованных.

— Здесь у нас,—говорит полковник, открывая перед Сергеем дверь,—помещаются наиболее, я бы сказал... как видите... Горемыкин, князь Шаховской, князь Голицын, сенатор Белецкий...

Арестованные сановники, заложив руки за спину, молча ходят друг за другом вокруг стола.

— Что это они?—спрашивает Сергей.

— Прогулка. Вставать поодиночке не разрешается. Пожалуйте дальше. В этой комнате, извольте заметить, особая охрана. Тут у нас Щегловитов, Добровольский, генерал Хабалов и сам Протопопов. Явился, между прочим, по собственной инициативе.

Названные комендантом и многие другие сановные лица сидят в креслах и на диване. Перед ними на круглом столе бутерброды и недопитые стаканы чая.

Заметив коменданта, дряхлый, седой сановник поднимает два пальца, как школьник.

— В чем дело?—спрашивает полковник.

— Здесь душно. Я бы попросил открыть форточку.

— Откройте!—приказывает комендант караульному.

— Я уже три раза открывал. Как открою—вон те крик поднимают. Дует им.

— Конечно, дует,—раздраженно говорит второй сановник. Вы нас хотите нарочно простудить.

— Вот, пожалуйста...

Первый сановник не успокаивается:

— Позвольте, это варварство. Здесь нечем дышать.

— А вы бы потребовали отдельную квартиру,—подает совет старый генерал.

— Господа, господа...

— А что? В самом деле,—генерал повышает голос,—что он воображает. Подумаешь—бывший премьер-министр. Ну и что? Теперь этот господин самый ординарный арестант и должен поднимать два пальца, когда ему хочется в отхожее место...

Третий сановник пытается успокоить спорящих.

— Господа... Постыдитесь, господа...

Но старый генерал разошелся.

— Да я, если хотите знать, плевать хочу на всех этих министров. Это они довели Россию...

— Господа... Господа...

— Что «господа»? Что «господа»?

К генералу подскакивает господин в визитке. Его черная борода трясется от ярости. Ему не сразу удается начать говорить.

— Да как... да как... да как вы смеете так себя вести, да вы ничем не лучше этих мужиков... да я... да я... да я вам не позволю...

— Что?—поворачивается к нему генерал.—Не позволишь? А я тебе просто по морде дам... понимаешь, по морде...

— Боже мой!

— Господа, успокойте его!

— Какой стыд!—Седой сановник закрывает старческими руками голову.

— Да ты только подойди ко мне!

— Вы неприличный господин!

— Я не могу находиться с такой публикой... переведите меня отсюда...

— Ах ты, сукин ты сын! Подлая твоя рожа!

— Это ужас! Ужас! Ужас!

— Опомнитесь, господа, мы все перед лицом смерти!

— Да плевать я на всех вас хочу!

Комендант пытается утихомирить страсти.

Сергей с ужасом смотрит на эту сцену.

Голос лакея. Бедная Россия... Это они, эти люди, правили тобой... Это они погубили государя...

Комендант с Сергеем выходят в коридор.

— Между прочим,—говорит комендант,—арестанты все время обращаются с разными просьбами. Так вы не очень-то... Солдаты в четыре глаза наблюдают за нашим братом. А это дамская половина. Вот, извольте заглянуть.

Не успевает полковник приоткрыть дверь, как из комнаты раздается резкий, гортанный голос:

— Господин комендант, я, кажется, ясно сказала вам, чтобы привезли мою горничную, я не могу без горничной...

Комендант поспешно закрывает дверь.

В коридор входит молоденький юнкер.

— Господин полковник,—обращается он к коменданту,—городовым супу не хватает. Просят прибавки.

— Сейчас приду. Разберемся. Принимайте караул, капитан.

Ночь. Сергей идет по коридорам министерского павильона. Всюду караульные. В иных местах они стоят по двое.

Сергей достает массивный портсигар, закуривает. Идет дальше.

Он проходит мимо дамской комнаты. На диване дремлет княгиня Нащекина—бабушка Сергея. В креслах, на сдвинутых стульях, на столах спят дамы. Одна из них—у окна, смотрит в сад.

Фантастическим кажется этот ночной дворец, полный арестованных, — они сидят и лежат, спят и бодрствуют.

Одни смирились, другие в страхе ожидают своей участи.

Какой-то до предела худой человек, дергаясь, шагает взад и вперед по крохотной комнатке и без конца повторяет:

— В этот страшный час, ваше императорское величество... в этот страшный час...

ваше императорское величество... в этот страшный час... в этот страшный час, ваше императорское величество...

Мы уходим в другие комнаты и останавливаемся перед дряхлым сановником, сидящим в глубоком кресле. Он смотрит перед собой помутневшим взглядом. Медленно опускаются веки. И вдруг вспыхивает ослепительная картина царского дворца.

Бал в Зимнем. Сверкание золота, орденов, бриллиантов, расшитых мундиров.

Красивые женщины, элегантные офицеры. Звучит вальс. Звуки его несколько искажены, фантастичны, как и видимая картина того, что представилось старому сановнику.

Вот и он сам в камергерском мундире перед полковником с небольшой бородкой— Николаем Вторым. За ними кружится, сверкая, бал.

Царь протягивает руку и касается груди сановника.

Видение вспыхивает белым, нестерпимым светом. Раздается звук лопнувшей струны. И сразу наступает тишина. Сановник сидит в своем кресле, опустив тяжелые веки и рядом кто-то говорит: «Уберите его, он умер».

Сергей заходит в угловую комнату. Здесь все спят, за исключением барона Унгера— пожилого господина в сером пиджачном костюме. Он совершенно спокойно подпиливает ногти маленьким маникюрным напильничком. По временам барон отстраняет от себя руку и, поворачивая ее, рассматривает результаты своей работы, затем снова принимается подпиливать ногти.

При входе Сергея господин в сером бросает на него короткий взгляд и продолжает заниматься своим делом.

Оглядев комнату, Сергей поворачивается, чтобы уйти, но слышит негромкий голос:

— Нащекин, если не ошибаюсь?..

Сергей останавливается, смотрит на господина в сером.

— Не думал, что князь Нащекин станет стражем революции...

Вздрогнув, Сергей хочет что-то сказать, но барон останавливает его.

— Да нет, я все понимаю. Даже больше, чем вы можете предположить...

Он говорит очень тихо.

— ...Вы думаете, что все кончено? Ошибка, Нащекин. События только начинаются, и впереди много неожиданностей. Нам нужно сейчас собирать всех, кто остался верен России... Что вы смотрите? Вы думаете, нас тут расстреляют? Глупости. Ничего вы не понимаете. Эти господа Родзянки, Львовы и Керенские ни на что не способны. Все мы скоро будем дома и я раньше других. Так вот, Нащекин, предстоит жестокая борьба и нужно выбирать, с кем вы... Насколько мне известны ваши взгляды...

— Я русский офицер,— говорит Сергей.

— Вот именно. Если вы с теми, кто хочет спасти Россию...

— Да,— говорит Сергей,— я с ними, если только эти люди существуют.

— Готовы ли вы в этот тяжелый час отдать жизнь родине, если это понадобится?

— Да. Я готов.

— Я в вас не ошибся. Так вот, Нащекин, возвращайтесь в полк... (*Сергей хочет возразить.*) Я знаю, я все знаю... И все-таки возвращайтесь. Подавайте руку солдатам, разыгрывайте демократа, делайте, что хотите, но дайте нам этот полк. Он нам необходим. Пулеметчики—огромная ударная сила. Вырвите у врага и дайте нам этих солдат, эти пулеметы. Мы вас позовем, когда будет нужно. Слышите, Нащекин, возвращайтесь в полк.

Барон как ни в чем не бывало продолжает неторопливо подпиливать длинный ноготь на мизинце левой руки.

Какой-то генерал всхрапывает во сне.

Голос лакея. На следующий день я вернулся в полк. Никто даже не обратил на меня внимания...

Настороженно оглядываясь, Сергей подходит к воротам казармы. Они никем не охраняются.

Во дворе казармы все ходит ходуном. Идет один из тех стихийных мартовских митингов семнадцатого года, которые в то время вспыхивали каждое мгновение всюду—на площадях, в цехах, на перекрестках улиц, в садах, в театрах, в коридорах гимназий, просто во дворах домов.

Шинели у солдат нараспашку, папахи снесены на затылок, под кокардами красные матерчатые кружки, на груди красные банты.

В гущу солдатских шинелей вкраплены там и сям штатские пальто и женские платки.

Голос генерала. Мы видели, как вернулся в полк капитан Нащекин. Он, кажется, думал, что его никто не заметил...

Солдат подталкивает под локоть Семена и показывает ему глазами влево.

Семен поворачивается влево и видит стоящего в глубине двора Сергея.

— Явился...—говорит солдат.— Недобитый.

— Долой! Долой!—кричат солдаты очередному оратору.

За столом президиума два солдата, наголо бритый вольноопределяющийся в пенсне, Кирилл Бороздин и Петренко.

Ораторы сменяются с необыкновенной скоростью. Иной успевает только вскочить на помост, крикнуть два-три слова—и его уже стаскивают вниз или отталкивает новый оратор, которому тоже удалось взобраться на возвышение.

В толпе бурно реагируют на все, что говорится. Среди слушателей то и дело возникают перебранки. Столкновения точек зрения иногда переходят в кулачные стычки.

На трибуне молодой солдат.

— ...Надо решать, как жить будем, товарищи! Свободу мы завоевали, а что будем с ней делать? Вот мой вопрос.

— Товарищи, товарищи,— говорит председатель,— прошу не отклоняться от повестки. Мы должны выбрать в Совет рабочих и солдатских депутатов одного делегата. Здесь были названы кандидатуры гражданина Бороздина и гражданина Петренко. Прошу высказываться по кандидатурам.

На трибуну взбирается малорослый солдат в обмотках на хилых, кривых ногах—тот, что стоял на часах в день восстания полка.

Голос генерала. Был у нас в роте солдатик со странной фамилией—Граф. Невозможно было бы придумать для него более неподходящее заглавие.

Граф снимает свою жеваную папаху и, неловко переминаясь, тонким бабьим голосом начинает речь:

— Граждане солдаты, нам говорят «слобода», «слобода». Хорошо-ладно. А как насчет царя? А? Насчет царя как? Что же мы без царя, что ли, жить будем? А?

Свист. Крики: «Долой!», «Графу без царя, конечно, никак нельзя». Хохот.

— Я говорю так, граждане солдаты. То мы в хомуте бегали, а теперь пораспряглись, так как бы нам ноги не растерять...

В ответ несутся крики:

— Довольно! Долой! Тащи его оттуда!

Солдатика сдергивают с трибуны, и он исчезает в человеческом море. А на его место уже бойко вскочил черноусый солдат.

— Товарищи солдаты! Наш святой долг послать в Совет такого делегата, чтобы держал одну линию с братьями рабочими...

Из толпы высовывается голова Графа на тонкой шее и раздается его бабий голос:

— Рабочий нам не модель. Он часы отработал—ему денежки подай. А мы круглые сутки кровь проливаем.

— Долой! Правильно! Ура!

— А насчет земли как будет?

На трибуну взбирается потертый солдат-фронтовик.

— Дозвольте сказать как прибывшему с фронта. Три года гнием в окопах и конца этой каторге не видно. Довоевались до ручки. Не хотим мы больше воевать.

— Правильно! Ура! Верно!

Председатель поднимает руку.

— Товарищи, к вам пришел представитель рабочих завода Вольфа. Предоставляю ему слово.

Николай на трибуне.

— Тут товарищи спрашивают—как жить? Вопрос законный. Мы, большевики, решаем его так: бороться за немедленный мир, за землю, за хлеб. Против эксплуататоров, помещиков и капиталистов. Так и жить. (*Аплодисменты.*) Предлагаю перейти







к выборам. Наша кандидатура—товарищ Петренко. Вот он. Все вы его знаете. Пострадал при царском режиме...

— Эсеры у царя тоже по тюрьмам сидели...—раздается голос снизу.

— Кто сидел, а кто и не сидел... Вот вы выдвигаете прапорщика Бороздина. А я думаю, такие барчуки еще себя покажут.

Семен вскакивает на помост, подходит вплотную к Николаю.

— Ты—вот что... Ты Кирилла Николаевича не тронь. Мы видели, как он за нашего брата на смерть шел.

— Я не только про него лично,— твердо отвечает Николай.— Я про всех эсеров говорю.

— Эсеры за народ,— горячо говорит Семен.— Они мужику землю дадут.

— Пока что они вместе с меньшевиками дали власть буржуазии. А от нее не дождаться вам земли.

Семен не отступает.

— Мы им верим, они обещаются.

— Правильно, Вострикова, мы за эсеров...—раздаются голоса.

— Что ты нас агитируешь? Пришел агитировать тут...

— Тихо, товарищи, тихо!

— Слово предоставляется товарищу Бороздину.

На трибуне Кирилл. Его появление встречается криками восторга.

— Товарищи солдаты!—говорит Кирилл.—Друзья мои! Мы переживаем великий исторический момент. Еще несколько дней тому назад мы были только рабами, а царизм казался всесильным, всемогущим и вечным. И вот он рухнул в грязь. Мы свободны. Здесь называли мою кандидатуру в Совет. Без ложной скромности хочу сказать, что, если вы мне окажете доверие, я сделаю все, что в человеческих силах, чтобы отстоять ваши интересы. (*Бурные аплодисменты.*) Я не мыслю себе жизни без народа. Я готов умереть за вас. (*Бурные аплодисменты.*) Наша партия социалистов-революционеров всегда выступала как выразитель дум и чаяний русского народа. Мы завоюем для народа все: и землю, и мир, и гражданские свободы. Все, все! (*Бурные аплодисменты.*) Я вам это обещаю. Верите ли вы мне, товарищи?

— Верим! Верим!

Аплодисменты.

Семен стоит среди солдат и кричит: «Бороздина! Бороздина!»

> Голос генерала. Вместе со всеми я выкрикивал имя прапорщика Бороздина. Этот человек казался мне воплощенным идеалом революционера. Его смелость, его горячие слова в защиту свободы, даже внешность его—все внушало мне чувство любви и безграничного доверия. За этим человеком я пошел бы в огонь и в воду.

— Бо-роз-ди-на! Бо-роз-ди-на!—кричит Семен.

— Бо-роз-ди-на!—кричат другие солдаты.

— Имеются две кандидатуры,— говорит председатель.—От партии социалистов-революционеров прапорщик Бороздин...

— Бороздина! Правильно! Бо-роз-ди-на!

— Тихо, товарищи, тихо. И от партии большевиков рядовой Петренко.

— Даешь Петренко! Бороздина! Долой! Правильно!

— Голосую. Кто за кандидатуру Бороздина, прошу поднять руку.

Поднимается лес рук. Председатель пытается сосчитать. Крик стоит невообразимый.

— Опустите, опустите руки,— просит председатель.— Кто за кандидатуру Петренко?

— Бороздина! Петренко! Долой! Неправильно! Считай! Ты чего два раза руку тянешь?

Начинается хаос. Собрание вот-вот превратится во всеобщую свалку.

— Товарищи!—слышен голос Николая.—Так у нас толку не будет,— предлагаю голосовать переходом. Кто за большевиков—переходи налево, кто за эсеров—направо.

— Верно! Переходить!

Среди солдат движение.

— Востриков! Семен! Ты за кого?

— Товарищи, все как один...

— Ногу! Ногу отдавили, черти!

— Граждане, будьте сознательные!

— Ну, как там, Востриков?

Семен решительно переходит направо. За ним устремляется большинство солдат. Часть из тех, что уже стали по левую сторону, заколебались.

— Что ж это, братцы,— говорит один из них,— Семен—туда, а мы сюда...—и переходит направо.

Бурное передвижение заканчивается: справа стоит подавляющее большинство солдат, а слева небольшая группа.

И только кривоногий Граф остался посередине.

— Эй, браток,— кричат ему те, кто за эсеров,— подавайся к нам—видишь, нас сколько!

— Ты же бедняк,— кричат ему слева,— тебе к большевикам.

Граф подается влево, но нерешительно останавливается, идет вправо, но, не дойдя, снова останавливается.

— Ну, чего ты, глупый,—кричат ему,— выбирай.

— Ей-богу, братцы, не знаю, куда верней метнуться. Не обмишуриться бы...

Так он и стоит растерянный посредине—ни туда ни сюда...

Вдруг с улицы доносится отчаянный крик:

— Рятуйте! Ой, хлопцы, рятуйте!—захлебываясь, кричит какая-то женщина.

Весь митинг бросается к воротам.

Голос генерала. Мы давно привыкли к тому, что у наших соседок в швейной мастерской постоянно происходят битвы с хозяйкой—грубой, деспотической женщиной. Но на сей раз дело обстояло, по-видимому, серьезнее.

На солдат, вышедших на улицу, набрасываются швеи и в десять голосов сразу начинают объяснять, что у них произошло.

Они тянут солдат за собой, кричат им что-то на ходу. Вместе со всеми идут в «Русалку» Семен, Петренко и Николай Игнатьев.

Голос генерала. Из сбивчивых слов женщин мы поняли, что не то известная Нюшка Никитина убивает хозяйку, не то наоборот—хозяйка кончает Нюшку. Ясно было одно—требуется немедленная помощь...

В сводчатом подвале, где стоят длинные столы со множеством швейных машинок и кучками полуготовых солдатских гимнастерок,— сражение в разгаре, центр этого

сражения в глубине мастерской—там, где на больших досках разглаживаются законченные гимнастерки и на плитах накаляются утюги. Над вмазанным в плиту котлом поднимается густой пар—кипит вода.

Хозяйка мастерской—огромная бабища, разъяренная, растрепанная,— хлещет направо и налево по лицам швей свернутой жгутом мокрой гимнастеркой. Швеи кричат и наступают на хозяйку.

В центре нечаянно оказалась кособокая, хилая женщина. Ей достается от хозяйки больше всех, и она только закрывается изуродованными руками с искривленными и распухшими в суставах пальцами. Она, не переставая, кричит: «Рятуйте, рятуйте!»

Хозяйка, рассыпая удары, выплевывает несвязные слова:

— Дряни... шлюхи... Права́... Я вам покажу права́... Дрянь такая... подай им права́...

На стороне хозяйки, окружая и защищая ее, бьются несколько рослых, сильных женщин.

Нюша вскакивает на бочку.

— Бабы!..—кричит она хриплым голосом.— Чего смотрите! Довольно она нашу кровь сосала! Бей ее, бабы!

Нюша сверху прыгает на хозяйку, сбивает ее с ног. Они катятся по полу, впиваясь друг другу в волосы.

— Бей кровопийцу!—орет маленькая, отчаянная Фроська и бросается на помощь Нюше.

— Афанасий! Афанасий!—визжит хозяйка.

Из внутренних дверей мастерской входит чернобородый мужик в русской рубахе и в жилете поверх нее.

Появление этого человека вносит на миг смятение в ряды швей—видимо, они не раз испытали на себе силу его ударов.

Хозяйке удается отбросить Нюшу и подняться на ноги.

Афанасий стоит, лениво потягиваясь.

— Ну, чего стоишь столбом?!—кричит хозяйка.— Действуй!

Неторопливо и безразлично берет Афанасий ведро и опускает в бурлящий кипяток.

— Ай, берегись, бабочки,— ошпарит окаянный!—кричит кто-то в толпе женщин.

— Не те времена! Пусть попробует...

— Не смей! Не смей, проклятый!

Фрося пытается оттащить Нюшу в сторону.

— Ай, берегись!.. Берегись!

Афанасий с полным безразличием выплескивает кипяток в толпу женщин.

Раздается многоголосый крик.

Кривобокая женщина падает.

Отбежавшие было назад швеи с ревом бросаются на хозяйку, на Афанасия, и впереди всех—Нюша.

В одно мгновение сминают они защитниц хозяйки. Афанасий успевает выскочить и захлопнуть дверь за собой.

Хозяйку валят, в нее впиваются десятки сильных рук.

— На плиту ее!—кричит Нюша.—На плиту! Пускай жарится!

Швеи тащат хозяйку к плите. Но она вдруг вырывается из рук женщин и падает на колени.

— Ой, родимые, девочки мои бесценные! Помилуйте, помилуйте!..

Она хватает Нюшу за руку, целует руку.

— Как же, разжалобила, гадюка,— говорит Нюша, отнимая руку.— Бери ее, девки!

— Какие такие могут быть жалости,— вторит Фрося.— А ну, взялись! На плиту ее.

Хозяйка валится в ноги, цепляется за подолы, целует ноги женщин, целует цементный пол у их ног.

— Спасите, дорогие, спасите!

Она срывает с себя серьги, браслеты и кольца, бросает их перед швеями.

— Все берите, все отдам, девоньки, дорогие, ро́дные, красивые! Не губите душу свою христианскую... Все отдам...

— Что, не охота на плиту садиться? Не нравится? Нет, Полина Ивановна, не упросишь—дудки! Бери ее!—беспощадно произносит Нюша.— Подымай!

Вместе с другими женщинами Нюша подхватывает хозяйку и волочит ее к плите.

С раскаленной ярко-красной плиты сбрасывают утюги.

Полина вопит дурным голосом.

Распахивается дверь с улицы.

Гремя сапогами, по лестнице в мастерскую вбегают солдаты. С ними вместе врываются тяжелые клубы белого морозного пара.

Женщины, которые бегали звать солдат, спускаются вслед за ними.

Солдаты проталкиваются вперед.

— Стой! Стой!—кричат они.— Стойте, черти!

Но остановить разъяренных женщин не так-то просто.

— Женщины, женщины,— рассудительно говорит Петренко, в то время как десяток швей его отталкивают и колотят.—Ну, женщины же, поимейте революционную совесть, женщины, ведь вам за ее, извиняюсь, зад отвечать своей головой... Женщины, дорогие... имейте рассуждение, будьте сознательные...

Петренко длиннющими своими руками отбивается от баб, а они наскакивают на него, совсем потеряв ориентировку—кого бить, кто союзник.

— Уйди с дороги, ирод!

— Пусти!

— А ты кто такой?

— Женщины... женщины!

— Пошел отсюда...

— Заступники нашлись...

— А ну, бабы, гони их отсюда...

Наконец, Николаю Игнатьеву удается ухватить Нюшу и оторвать ее от хозяйки.

Нюша круто оборачивается и с удесятеренной силой, не видя даже, кто это, набрасывается на Николая.

— Что? Нанялся буржуев защищать? Да? Нанялся, продажная шкура?

Николай, посмеиваясь, защищается от Нюши, но она колотит его беспощадно.

Петренко вступается за Николая.

— Востриков!—кричит он.— На помощь! Граф! Братцы! Уберите вы ее, Христа ради! Она человека убьет.

Семен Востриков и Граф оттаскивают Нюшу от Николая, и она, стряхнув с себя руки солдат, наконец успокаивается.

— Ладно. Пустите...—и вдруг узнает Николая.— Это вы?

— Видите, встретились. И снова деремся.

Ошпаренную кипятком женщину уносят товарки.

Полина Ивановна уходит боком странной, подпрыгивающей походкой.

— Спасибо скажи солдатам,— кричит вслед Фрося.— Была бы из тебя сегодня свиная отбивная.

Полина громко, фальшиво смеется.

Нюша, отвернувшись от Николая, не спеша приводит в порядок волосы. Кофта ее превращена в лохмотья, юбка разодрана.

Страсти улеглись, все успокоились в мастерской.

Граф подходит к Нюше, обнимает ее.

— Эх, героическая ты баба, Нюшка, ей-богу, героическая...

— Иди-иди... — и Нюша легонько отталкивает кавалера.

Граф летит через всю мастерскую и ударяется о стену.

— Н-да... это женщина! — констатирует он с уважением. — Давай поженимся, а, Нюшка? У нас хозяйство безлошадное. Как раз будешь и за жену и за лошадь.

— Иди отсюда, — говорит Графу Николай.

И хотя это сказано совсем негромко, Граф, покосившись на Николая, сразу же отходит.

— Вот у тебя, Нюшка, и заступник объявился, — хриплым басом говорит рослая Прасковья, приводя себя в порядок после сражения. — Теперь не пропадешь.

Нюша собралась было пройти мимо Николая, но остановилась, подняла к нему лицо, посмотрела в глаза и осталась на месте.

За ними, в мастерской, движение — уходят солдаты, женщины расходятся по своим местам, а эти двое стоят друг против друга и идет между ними молчаливый разговор. Глаза глядят в глаза.

Потом Нюша протягивает руку и застегивает пуговку на рубашке Николая.

И вдруг они оба разом улыбнулись друг другу.

— Я буду вас ждать на улице, — говорит Николай, и Нюша глазами отвечает «да».

...Во весь экран на подушке две головы. Прижались щекой друг к другу, глаза закрыты. Нюшина рука гладит растрепанные волосы Николая, пальцы запутываются в вихрах, нежно проводят по ресницам, по носу, по щеке и задерживаются на полураскрытых губах.

> Голос генерала. Удивительной была любовь этих людей. На наших глазах грубая женщина, от которой никто не слышал ничего, кроме брани и насмешек, превратилась в нежное, трепетное существо. Неузнаваемой стала Нюша. Она постоянно следила взглядом за своим Николаем, за каждым его движением. Она вся светилась своей неожиданной любовью. И Николай, проживший тяжелую жизнь революционера, полную бедствий и тревог, полюбил всем сердцем эту женщину—такую далекую от его жизни, так мало понимающую, чем он живет.

Замерла Нюшина рука на губах Николая. Не открывая глаз, Нюша говорит:

— Грубые, да? Это от иглы. Тебе неприятно?

И, тоже не открывая глаз, Николай прижимает своей ладонью эти огрубевшие пальцы к губам, целует их.

— Глупая...

— Қоля...

— Что?

— Напиши мне письмо.

— Қакое письмо?

— Ну, просто письмо... Ну, напиши, что любишь.

— Так ведь я это могу сказать.

— А мне хочется письмо получить. И я тебе тоже напишу. Правда, Қоля... Я так напишу: «Дорогой мой, любимый Қоля, во первых строках моего письма спешу сообщить, что люблю тебя больше жизни»... Я никому еще письма не писала и мне тоже... никто... Қоля...

— Что?

— Ты кушать хочешь?

— Хочу.

Пауза.

— Что же делать?

— Наплевать. Пройдет.

Николай целует ее.

— Қоля...

— Что?

— По-моему, там вчера осталась одна картошка. Пусти...

Поцелуй.

— Ну пусти...

Мы видим теперь только голову Николая. Задумчиво смотрит он куда-то вверх. Слышно, как прошлепала Нюша босыми ногами, как гремит она кастрюльками где-то в углу. Раздается ее голос:

— Қоля, я вот думаю-думаю... Откуда это взялись на свете богатые и бедные? Ты все знаешь.

Николай усмехается.

— Все не все, а уж это знаю.

Возвращается Нюша. В руке у нее картошка, сваренная в мундире.

— Видишь, да какая большая. Вот соль.

— Пополам.

— Я не хочу.

Николай ломает картошку пополам.

— Ешь.

— Не хочу.

— Ешь.

— Не хочу.

Они едят картошку. Почему-то им это вдруг начинает казаться смешным. Нюша, а вслед за ней и Николай прыскают.

— А вкусно.

— Вкусно.

— Что может быть на свете вкусней картошки?

Я думаю, что это еще все тот же крупный план. Мне видятся только два лица и руки с картошкой. А глаза глядят в другие глаза, полные любви, нежности, веселья. Глаза все время ведут свой диалог.

— Так вот,—говорит Николай.—Ни богатых, ни бедных когда-то совсем не было...

Стук в дверь.

Замерли Нюша и Николай. Смотрят в сторону двери.

— Молчи...—шепчет Нюша.

Николай моргает, мол, ладно, помолчим.

Снова стук.

Прижались головы. Озорно блестят глаза.

Из-за двери голос:

— Товарищ Игнатьев! А, товарищ Игнатьев!

— Из райкома, кажется...—шепотом говорит Николай.

Нюша закрывает ему рот ладонью.

Голос из-за двери. Игнатьев! Коля! Просыпайся! Дело важнейшее...

Николай вскакивает.

— Погоди! Сейчас!

Приоткрывает дверь.

— Извини, не прибрано у нас...

Разговор идет сквозь щелку.

— Получено известие. Сегодня из-за границы приезжает товарищ Ленин...

— Быть не может! Правда?

— Нужно срочно оповестить народ.

— Понятно.

— Пасха, заводы не работают. Придется идти по домам, по баракам...

— Ясно, ясно...

Посланный дает Николаю бумажку.

— Вот твой район. Извести своих металлистов, пулеметчиков, кого только удастся. Времени нет. Не теряй ни минуты. Явка к Финляндскому вокзалу к десяти вечера. Действуй, товарищ Игнатьев.

— Не сомневайся.

С лихорадочной поспешностью одевается Николай.

— Коля, прямо сейчас уйдешь?

— Конечно.

— Как же так? Ты меня бросишь?

— Нужно же, Нюшенька.

— А говорил—любишь.

— Не понимаешь ты...

— Конечно, откуда мне. Я думала, когда человек любит... Коля, а можно с тобой пойти?

— Если сразу соберешься—идем.

Нюша начинает поспешно одеваться.

— Коля, а кто это приезжает?

— Ты же слышала. Ленин.

— Коля, а кто это Ленин?

Несмотря на спешку, Николай приостанавливается на миг и с изумлением смотрит на Нюшу. А она одевается как ни в чем не бывало. Будто задала самый обыкновенный, будничный вопрос.

— Ну и темнота же ты.

Спохватившись, Николай быстро заканчивает сборы.

— Подай пояс, Нюша. Ну, готова?

— Готова.

— Пошли.

Николай быстро идет к двери, но вдруг останавливается, хватает Нюшу в охапку, целует ее и, отодвинув несколько от себя, держа крепко за плечи, говорит:

— Запомни, глупая дура. Ленин—это самое дорогое, что есть у нас на свете. Запомни. Если нужно будет сто раз отдать за него жизнь—сто раз отдам. Запомни.

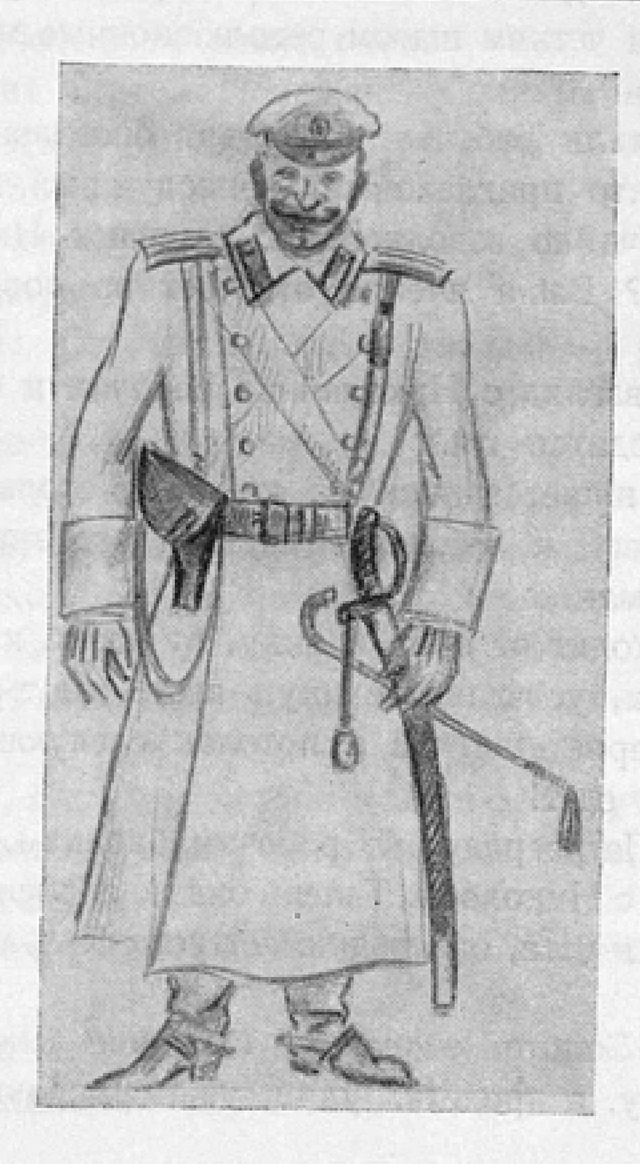
— Запомню,—немного испуганно отвечает Нюша, подняв к Николаю лицо.

...И сразу же вступает музыка. Тревога этого весеннего утра и звуки, его наполняющие, и надежды, им разбуженные, и неотвратимая поступь самой истории—все в этой музыке.

Николай идет из улицы в улицу, из дома в дом, от одного двора к другому; он стучит в окна, стучит в двери, спускается в подвалы и поднимается по крутым шатким ступенькам на чердаки. Рядом с ним, не отставая ни на шаг,—Нюша.

Вот на полусонном еще лице Павла Ивановича, пожилого рабочего, который встретился с Николаем в тюрьме, вспыхнула радостная улыбка, он хватает Николая за плечи.







— Не может быть!

Он бросается в свою каморку и наспех, на ходу накидывая пиджак, бежит вниз, вслед за Николаем, сотрясая каблуками сапог ветхую лесенку.

— На вас—весь переулок и бараки за старой церковью,—напоминает ему Николай.

— Не сомневайся! Будет сделано!

Стучат, стучат руки—грубые, обветренные мужские руки, и руки женщин, и детские ручонки.

Открываются двери, калитки, форточки, открываются тяжелые дубовые ворота.

Бежит весть по рабочей окраине.

— Никуда Володька не пойдет, — зло говорит высокая старуха, загораживая дверь,—отца убили, теперь ребенка отдавай... Революция... Хулиганы вы, и больше никто...

«Ребенок»—громадного роста парень—подает Николаю из-за спины матери знаки, затем, пока старуха еще доругивается, высовывает свои длинные ноги в маленькое окно и, согнувшись в три погибели, вылезает из дома.

— Назад, назад, Володька...—кричит ему вслед старуха.—Ну постой, поганец...

Одно за другим открываются окна на рабочей окраине. Одно за другим, одно за другим. Все больше и больше движения.

По всему Питеру бежит великая весть.

— Ленин едет!

Идут рабочие.

Строятся моряки в Кронштадте, на площади.

— Займете все выходы из вокзала... смотрите в оба, товарищи...

Двинулись, пошли четким шагом революционные матросы по направлению к катерам.

...Николая обступили рабочие. Подходят опоздавшие, кто застегивает на ходу ворот косоворотки, кто приглаживает непослушный вихор, заправляя волосы под фуражку. Все необычайно взволнованы, слушают Николая.

— ...Задача ясна? Ваша ячейка отвечает за порядок движения...

— Понятно...

Нюша переводит взгляд с Николая на рабочих и снова на Николая—она видит его по-новому и гордится им.

Николай быстро пишет записку и отдает ее стоящему рядом гиганту-рабочему.

— Вы, Петр Силыч, к лесснеровцам, там вас знают.

— Небось не забыли...

И снова стучат, ходят от окна к окну, от двери к двери.

Люди одеваются и, услышав великую весть, идут на улицу или стучат в стену соседям, а сосед ударяет щеткой в потолок следующему.

— Ленин! Ленин едет!

Бежит весть по Петрограду, по рабочим баракам, по солдатским казармам.

Нюша идет рядом с Николаем. Теперь она не спросила бы уже, кто такой Ленин,— имя это летит из уст в уста, оно поднимает усталых рабочих с нар, оно зажигает глаза людей...

Наступает вечер. Золотой солнечный свет еще лежит на крышах домов, на куполах церквей. А внизу, в пролетах улиц, уже сумеречно. Николай и Нюша все идут

и идут. Усталые, веселые—идут, держась за руки. Стучатся к рабочим людям.

— Давай разделимся, Коля. Я ведь теперь знаю, что говорить...

— Ну, что ж... Бери левую сторону, а я правую.

Солнце уже закатилось, а все ходят по лестницам вестники.

— Ильич! Ильич...

— Товарищи, сегодня приезжает Ленин!

И вдруг—недовольное, обрюзгшее лицо:

— Идите к черту...

И обыватель повернулся на перине, лег лицом к стене.

Ленин едет!

Собираясь группами, люди начинают двигаться к Выборгской—туда, в сторону Финляндского вокзала. Из переулка в переулок, из улицы в улицу идут и идут, сбиваясь во все более могучую силу. Идут красногвардейцы, соединяются в колонны, мелькают белилами по кумачу выведенные слова: «Привет Ленину!», «Товарищу Ленину—добро пожаловать!» Идут солдаты, идут матросы, едут в толпе броневики. Идет рабочий Петроград встречать Ленина. Прохожие останавливаются, спрашивают, что случилось.

Одни, услышав ответ, присоединяются к колонне. Другие:

— Ленин? Ну и что? А кто он такой—Ленин? С чего это его встречать? Он даже не член Государственной думы...

Из ворот казармы пулеметного полка выходят Николай с Нюшей, а за ними, во дворе, строится под командой Петренко отряд.

Другие солдаты разгуливают по двору, играют на гармошке, сидят с женщинами на лавочках.

Офицеры собрались в штабе полка возле окон.

— Армия...—горько говорит Сергей Нащекин.—Солдаты идут, куда хотят...

— А вы попробуйте, запретите,—откликается стоящий рядом поручик.

У другого окна Кирилл Бороздин.

— Ничего. После присяги мы приведем полк в порядок.

А отряд уже выходит из ворот.

— Пойдем с нами,—кричит Семену солдат из последнего ряда.—Цельный день ходишь как дурной.

Семен молча присоединяется к отряду.

— Что только с парнем стало...—говорит идущий за ним солдат.

— Все за той бабой, дурак, убивается...—откликается другой.—Эй, Востриков, не унывай, говорят, новый закон выйдет, чтобы барыни солдат любили!

Солдаты смеются, выходят за ворота.

А там, на улице, идут и идут люди все в одном направлении—к мосту, к Финляндскому вокзалу.

И когда, наконец, Николай, а следом за ним и Нюша, постучав в последнее окно, уже в темноте сами пришли к вокзалу,—все так забито народом, что нечего и мечтать приблизиться даже к краю площади.

— Товарищ Игнатьев!—кричат Николаю из проезжающего броневика.—Давай сюда скорей, ты нужен...

И, махнув Нюше рукой, Николай уезжает на броневике к вокзалу. Толпа расступается перед броневиком и смыкается за ним снова.

Нюша пробует пробиться поближе, но это оказывается совершенно невозможным, и она остается на месте, стиснутая со всех сторон людьми на одной из примыкающих к площади улиц.

— А... Нюшка...—слышит она дружелюбный оклик—рядом с ней стоят пулеметчики.—И ты пришла...

Неожиданно со стороны вокзала раздаются крики «ура».

Они нарастают, ширятся, захватывают всю площадь.

Нюша силится через головы стоящих впереди увидеть что-нибудь, но вокзал очень далеко, и площадь погружена во мрак. Рядом с Нюшей стоят грузовики с прожекторами. Солдаты снимают с них чехлы. И вдруг ослепительный свет, пропарывая темноту, ударяет в здание вокзала, выхватывает из темноты броневик и фигуру человека, поднимающегося на его броню.

«Ленин!», «Ленин!», «Ленин!»—кричит вся площадь. В воздух летят шапки, женские платки. Поднимаются вверх винтовки, взлетают солдатские папахи.

Нюша сквозь этот вихрь видит далеко-далеко маленькую фигурку на броневике, высвеченную острым лучом прожектора. Затем все заслоняют спины стоящих впереди людей.

На площади устанавливается тишина.

— Что там?

— Что там случилось?—спрашивают передних стоящие сзади.

— Руку поднял.

— Что?

— Ленин руку поднял. Тише...

И опять напряженные попытки увидеть хоть что-нибудь.

— Ну, что?..

— Не мешайте. Говорит.

— Спроси там, впереди... Слышь...

— Кепку снял. В карман сунул.

— Товарищи, товарищи, не толкайтесь.

— Тише. Говорит... Ленин говорит...

Лица, лица, лица... Лица людей, стоящих тут, далеко, лица тех, кто жаждет услышать Ленина, но кому это недоступно. Лица солдат, матросов, лица рабочих, работниц. Лица, на которых написаны целые жизни,—лица, освещенные великой жаждой, ожиданием того слова, что повернуло бы все по-новому, слова, по которому уйдут из жизни нищета, темнота и муки. И это слово непременно должен сказать Ленин.

Нюша глядит на окружающих ее людей. Она видит, как ловят они все, что передается оттуда, издалека, от Ленина, как сдвинуты их брови, как напряженно устремлены вперед взгляды, как полуоткрылись губы...

— И мой Николай там...—говорит она соседям, но никто не обращает на нее внимания. Все устремлены вперед—туда, где Ленин.

Один только Семен стоит равнодушный, чужой всеобщему подъему и радости.

— Что он сказал?

— Что он говорит?

— Тише.

— Товарищи... тише...

Тишина. Полная тишина. Вдруг аплодисменты. Крики.

— Что, что он сказал?

— Он сказал, что эта революция—еще не полная победа...

— Что? Что? Что?

— Что мы еще не победили.

— Тише. Тише. Говорит.

Снова доносятся аплодисменты.

— Ну что? Что?

— Он выдвинул тезис...

— Да вы не объясняйте, а перескажите точно...

— Товарищи, вы мешаете слушать.

— Друг, а друг, что сказал Ленин?

— Он сказал, что настоящая пролетарская революция еще впереди...

— Еще придется, видать, драться...—говорит Семену сосед.—Снова революцию поднимать...

— Глупости ты болтаешь,—отвечает Семен,—революцию мы уже сделали...

— Нет, не глупости... а ты мне ответь...

— Тише, не мешайте...

Вдруг, как лавина, обрушиваются рукоплескания, крики, крики, крики.

— Ну что, что? Что он сказал?

— Не разобрал я.

— Товарищи, что он сказал?

А впереди уже гремят оркестры.

— Ленин сказал: «Да здравствует социалистическая революция!»

Оркестры, оркестры, оркестры. Народ двинулся вслед за броневиком. Вся площадь приходит в движение.

— Ну что?—торжествующе кричит Семену сосед.—Слышал, что Ленин сказал!

— Не понимаю—какая еще новая революция...—пожимает плечами Семен и выходит в сторону из всеобщего потока. Он шагает в обратном направлении, а навстречу все идут и идут люди.

Под несмолкающие крики «ура», под гром оркестров идут люди за Лениным. В первый раз открыто идут за своим вождем.

Мелькают перед нами снова лица, лица, лица.

Люди кричат, поют, восторженно машут шапками. Сияют глаза. Идут матросы. Солдаты. Рабочие.

Окруженный народом движется вперед броневик.

Рядом с ним, образуя цепь, держась за руки, идут рабочие, и среди них Николай Игнатьев.

А далеко в толпе провожающих затерялась Нюша.

Броневик уходит все дальше и дальше.

Голос генерала. После приезда Владимира Ильича наших полковых большевиков будто подменили—не в том только смысле, что они теперь были постоянно заняты, уверенно и смело вели агитацию, но в них появилось что-то новое, значительное, а у некоторых как будто даже выражение лица изменилось. С вольфовцами у них завязались прочные связи...

— Последним попрошу ответить товарища Кузнецова...—говорит Петренко.

Петр Силыч встает со скамьи и, переминаясь, как школьник, с ноги на ногу, отвечает:

— Значит, так... затвор состоит... значит, так... постой-ка... затвор, значит, имеет в себе стебель, гребень и рукоятку...

Оглушительный бас Петра Силыча и его мощная фигура в сочетании с неуверенным, ученическим выражением лица, с покачиванием с ноги на ногу вызывает общий смех.

Рабочие «Металлиста»—заводской отряд Красной гвардии—разбит на несколько групп. Одни занимаются строем, другие изучают винтовку, в конце двора несколько человек рассматривают полевую карту.

Занятия ведут солдаты-пулеметчики.

— Ну, на сегодня хватит,—говорит Петренко и подает команду:—Кончай занятия!

Пулеметчик Нечéса—широкоплечий, коренастый украинец—распускает свою группу.

Рабочие расходятся по двору, закуривают. Молодежь шумит, у ворот играют в чехарду.

Петренко останавливается возле Графа.

— Покурить у тебя есть?

Граф лезет в карман и достает вместе с кисетом и обрывком газеты книжечку.

— Во... вписался,—он показывает Петренко книжечку и, пока тот ее раскрывает и рассматривает, свертывает цигарку.

— Какой же из тебя кадет?—усмехаясь, говорит Петренко.—Ну на кой ляд тебе сдался Милюков?

— А хрен его знает,—забирая книжечку и передавая Петренко кисет, отвечает Граф.—Может, и сгодится.

Он прячет в карман гимнастерки книжечку и извлекает оттуда небольшую картонную карточку.

— Я еще и к этим вписался... как их звать... забыл...

Петренко заглядывает в карточку.

— Мать честная! Да ты еще и анархист?

— А кто его знает, каким концом оно повернется...—говорит Граф доверительным шепотом.

— Запасаешься, значит?

— Что, кончили занятия?—спрашивает, выходя из двери с надписью «Заводской комитет», Николай Игнатьев.

— Пошабашили. Иди к нам, Коля.

Игнатьева окружают рабочие.

— Ну, теперь не отвертишься. Ребята, волоките гармонь.

— Не надо, товарищи, не до того...

— Э... да ты, видать, зазнался...—басит Петр Силыч,—я, мол, начальство, мне, мол, не пристало с серыми якшаться...

Николай смеется.

— Пойми, они про твою гармонь только с наших слов знают, молодые. Покажи им, что такое музыка...

С разных сторон слышится:
— Сыграй, товарищ Игнатьев...
— Правда, Коля, давненько ты обещаешь...

Из рук в руки передают гармонь, и вот она доходит до Николая. Он кладет на скамью брезентовый портфель и берет гармонь.

Он принимает ее в руки как нечто свое, привычное и в то же время с какой-то особой бережностью, словно хрупкую драгоценность.

Николай усаживается на скамью, отстегивает крючки, освобождая меха, кладет пальцы на лады и на миг застывает.

По лицу Николая пробегают какие-то тени—может быть, он вспомнил что-то..
— Сколько лет не держал?—спрашивает старик рабочий.
— Почти пять лет, Пал Иваныч... срок большой. Немудрено разучиться...
— Это ты-то—разучился?

Николай усмехается и вдруг, став серьезным, осторожно берет несколько нот, то ли проверяя гармонь, то ли самого себя. Потом он наклоняет ухо к гармони и начинает тихо играть. Останавливается, закладывает ногу на ногу, берет гармонь поудобней, и вот послышалась музыка.

Замолкли разговоры. Все, кто только был на заводском дворе, постепенно подходят ближе. Люди слушают, как задумчиво поет гармонь, их лица становятся будто похожими—то отражается на них настроение, которое передает гармонь. И в то же время они остаются бесконечно разными—лица крестьян и рабочих, молодые и старые, лица тех, кто прошел фронт, и лица проживших тяжелую, трудовую жизнь пожилых рабочих.

Заслышав гармонь, в ворота входят солдаты, идут «русалки», и Нюша среди них. Все собираются вокруг Николая.

А он закрыл глаза, и вот поднимается высокое синее небо и белые, белые плывут облака.

И каждому, кто слушает гармонь, видится свое...

Вот пускает дым колечком солдат с добрым крестьянским лицом.

Видится ему ржаное поле и сам он, маленький мальчик, идет по полю, а колосья щекочут его, и он заливисто смеется.

Кому-то привиделась любимая, другой вспомнил фронтового друга, того, что давно убит...

И снова плывут облака в синем небе.

Что делает гармонь с человеческими сердцами!.. Почему заплакала работница, отвернувшись от подруг...

А Нюша глядит на своего дорогого, слушает, как он играет, все забыв на свете.
— Брось грустить, земляк,—говорит Семену солдат,—что ты в самом деле... неужто все об ней...
— И о ней и так... про своих вспомнил,—отвечает Семен.

Видится ему родная деревня, но почему-то у плетня поджидает его Ирина, а вокруг все порушено войной, и избы сожжены, и клубится, клубится черный дым пожарищ. И снова сквозь этот дым проступают ее глаза...

А солдат говорит Семену:
— Нехорошо, браток... Мы ведь на тебя смотрели—как Востриков? Ты говорил—мы добьемся земли, мы то, мы другое... И вдруг отстал, совсем отстал от людей...

— Да, земляк, ты правду говоришь... сам себя я не узнаю... думаю вот пойти к ней последний раз поглядеть—может быть, очнусь...

Играет гармонь.

Задумались люди.

И вдруг резко оборвал Николай мелодию и как врежет плясовую...

Один за другим заулыбались люди. Заулыбались, стряхнули грусть.

А гармонь забирает все сильней и сильней. Кто-то притопнул ногой, двинул плечом.

Но Николай снова оборвал мелодию и заиграл кадриль...

— Вот он, Колька,—говорит, улыбаясь, соседу Силыч,—такого гармониста в России нет...

— Пожалуй, верно. Я таких мастеров не слыхал.

Два солдата, взявшись за руки, вдруг пускаются в пляс. Один за даму, другой за кавалера. А через мгновение во дворе завода—импровизированный бал. Танцуют все—солдаты и рабочие, парни с «русалками», а кому не досталась дама—те друг с дружкой.

Павел Иванович кружится с маленькой Фросей... Никто не устоял.

Только Семен стоит в стороне. Покуривая папироску, он улыбается, глядя на неожиданно разгоревшийся бал.

Нюша отхватывает с Силычем залихватскую кадриль.

С удивлением заглядывают в ворота прохожие—что случилось на заводе Вольфа?

А во дворе смех, веселые возгласы...

Откалывает среди бела дня рабочий люд кадриль...

В дверях конторы стоит сам господин Вольф и его управляющий.

— Россия сошла с ума...

— И не попросишь их отсюда...—откликается управляющий—немец со вздернутыми под глаза стрелками усов.

— Кто мне объяснит—хозяин я или не хозяин...—говорит господин Вольф.

А кадриль все быстрее, круче, звонче...

И Николай, кажется, счастливей всех...

...Вечер. В гостиной Бороздиных открыты окна. Летний ветер колеблет прозрачные гардины, то вдруг вынося их, как флаги, за окна, то возвращая в комнату.

На маленьких столиках—вино, рюмки, фрукты в хрустальных вазах.

Гости расположились группами в разных концах комнаты.

Одни молча слушают Ирину, играющую на рояле, другие тихо беседуют.

Рядом с Ириной облокотился на рояль с рюмкой вина в руке барон Унгер. Он шепотом говорит:

— Я жду, Ирина Александровна...

Ирина продолжает играть.

Не поворачивая к нему головы, она тихо отвечает:

— С ума сошли... нашли время и место...

— Вы сами виноваты. Я неделю добиваюсь разговора. Вы избегаете меня.

— Странно... Делать предложение замужней женщине.

— Поймите. Все сорвано с мест. Ваш муж либо убит, либо сбежал за границу. Вы мне необходимы. И я вам тоже. Ведь я знаю—за этой неприступностью, за вашими насмешками—просто потерянная, несчастная женщина. Без дома, без положения, без защиты... Я многого не могу сказать сейчас. Не имею права. Но, поверьте, вы будете

одной из первых женщин России. Я сделаю вас счастливой... Знаете, я никогда в жизни ни у кого ни о чем не просил...

— Вы мне ни разу не сказали о своих чувствах...—говорит, продолжая играть, Ирина.—Будто речь идет о биржевой сделке.

— Я не умею говорить сентиментальные слова. Они мне кажутся фальшивыми. Я думаю, единая мерка чувств—поступки человека. А слова—поверхность, шелуха... Знайте только, что вы свяжете жизнь с человеком, который ведет большую игру, и—я буду честен до конца—вы мне нужны не только потому, что я к вам отношусь определенным образом,—вы нужны мне и для этой большой игры, мне нужна вот такая красивая светская женщина, готовая на все.

— Вы считаете меня готовой на все?

— Разговор начистоту. Я о вас знаю больше, чем вы думаете. Ставка в нашей игре—Россия, спасение России. Вы истинная русская патриотка. Вы из тех русских женщин, которые способны пожертвовать собой ради спасения родины...

— Слушайте, вы меня принимаете за другого человека...

— Очевидно, я знаю вас больше, чем вы сами. Нам завтра же нужно начинать действовать. Нас немного, но мы знаем, чего хотим, и каждый стоит тысячи. Ваш брат Сергей тоже с нами...

— Что же вы собираетесь делать, если не секрет?

— Секрет, конечно. Но вы имеете право его знать. Прежде всего мы освободим царскую семью и увезем ее за границу. России нужно знамя для борьбы, и этим знаменем будет царь... Ну... ваше слово...

— Да...—тихо отвечает Ирина.

Последний аккорд. Аплодисменты.

Гости окружают Ирину.

В гостиную входит горничная.

— Барыня Ирина Александровна, вас опять спрашивает тот солдат... Я ему давеча говорила...

— Ну что это, право?—с усмешкой говорит Ирина.—Пусть идет! Скажите, меня нет дома.

— А... знаменитый солдат Ирины Александровны... товарищ Лориган.

— Говорят, он не отходит от вашего дома!

— Как это трогательно—простой солдат...

— Гнать его в шею. Хватит. Побаловались демократизмом. Эти «товарищи» скоро сядут нам на голову.

— Господа,—говорит барон,—а почему бы нам не развлечься? Давайте, господа, оставим его наедине с Ириной Александровной и послушаем из маленькой гостиной, как дитя народа объясняется в любви. А?

— Странная идея.

— Нет, это мысль! Давайте, правда...

— Ирина Александровна, соглашайтесь.

— Мне совсем не хочется обижать этого человека...

Барон говорит горничной:

— Скажи, барыня просит. Идемте, господа, идемте...

Все выходят в соседнюю комнату.

Ирина снова играет на рояле.

Входит Семен. Останавливается в дверях. Благоговейно слушает музыку.

Голос генерала. Каким образом угораздило меня, деревенского дурня, полюбить эту женщину? Она была марсианкой, существом из другого мира, о котором я ничего не знал. Даже теперь, через столько лет, мне стыдно вспомнить, как глупо я себя вел...

Ирина обрывает игру.

— Ну, здравствуйте, что ж вы не входите?

Она протягивает руку. Семен берет ее руку. Нерешительно подносит к губам.

— Можно?

Ирина пожимает плечами.

— Пожалуйста.

Семен жадно целует руку.

— Хватит, хватит... Садитесь. Ну, что у вас? Как вы живете?

— Плохо, Ирина Александровна, совсем плохо мое дело.

— А что?

— Да так...

Пауза. Семен сидит, опустив голову.

В щель полуоткрытой двери гости делают Ирине знаки, мол, пусть он говорит, заставьте его объясниться.

— Ну, а все-таки,—спрашивает Ирина,—что же у вас происходит?

Семен молчит.

Ирина притрагивается к его руке.

— Ну, Семен...

— Да вот, извините, из-за вас.

— Чем же это я вам мешаю, Семен?

— Вот именно, что мешаете, именно.

— Любопытно. Возьмите яблоко. Налейте себе вина...

— Благодарствую...

Пауза. Семен снова опускает голову.

— Значит, я вам мешаю жить?

— Не шутите, Ирина Александровна, я, конечно, понимаю, какая между нами стена. Понимаю, что я вам должен казаться смешным...

— А я ведь вас и называю «смешной»....

— Нет, это вы так... да я все понимаю, если хотите знать. Понимаю, что мне давно убежать нужно и выбросить все из головы... да вот... не могу. Болезнь это, что ли... Наверно, болезнь... Я ведь без вас минуточки не остаюсь... Время такое, а я вот... как сумасшедший...

В щелку смотрят на эту сцену улыбающиеся гости.

...Вестибюль в доме Бороздиных.

Нина Бороздина входит в вестибюль, поддерживая Сергея. Он нетрезв и с трудом держится на ногах.

— Дай фуражку,—говорит Нина.—Это ужасно, Сережа, я больше не могу, правда...

Сергей, вдруг обмякнув, садится на ступеньку лестницы.

— «...Когда волнуется желтеющая нива,
И свежий лист дрожит при звуке ветерка...»

— Сережа...

— «...И прячется в саду малиновая слива...»

— Ну, встань, пожалуйста, я тебя прошу...

— «...Под сенью сладостной зеленого листка...»

— Ну и сиди, сиди тут, «под сенью сладостной зеленого листка...».

Оставив Сергея, Нина поднимается по лестнице и входит в маленькую гостиную. Она видит столпившихся у дверей гостей.

— Что случилось?—встревоженно спрашивает она.—В чем дело?

— Тсс...—ей делают знаки, чтобы она молчала, и подзывают к двери, приглашая тоже заглянуть в щелку.

Ирина с улыбкой смотрит на Семена.

— У меня урожай сегодня,—говорит она.—Второе объяснение за день. Я, кажется, имею успех.

— Что же тут удивительного. Мимо вас никто спокойно не пройдет.

— Смотрите-ка: вы научились говорить любезности.

Семен порывисто хватает Ирину за руку и горячо, быстро говорит:

— Слушайте, пусть вам это ни к чему, пусть я не должен ничего говорить, но не могу, понимаете—не могу. С ума сошел, подыхаю, дышать невозможно, не думал, что на свете такое бывает—как вы... Я думал, знаю жизнь... три года смерть вот так, рядом, сколько крови, сколько горя видел... Видел, как герой в труса оборачивался и как трус товарища из огня тащил, видел, как народ обманывали и как революция закипала, думал, все мне ясно—куда идти, зачем, чего искать в жизни... А тут вдруг—вы. И все—к черту. Все полетело, все, все,—понимаете? Вдруг нет ничего на свете, кроме вас, кроме этих вот рук ваших, кроме глаз ваших и вашего голоса. Я себе не хозяин больше. Я только ищу, как увидеть вас... И ведь знаю, понимаю, что это глупее глупого, что добром оно для меня не обойдется... все равно, видно, мне конец... Был солдат—кончился...

Во время этого монолога гости тихонько один за другим возвращаются в гостиную и рассаживаются на «рококовую» мебель. Барон ловит взгляд Ирины и, показывая на Семена, делает знак—мол, пусть еще говорит.

— Вы хотите сказать, что любите меня?—говорит Ирина.

Семен закрыл лицо рукой, молчит.

— Да, Семен?

Семен молчит.

Ирина наклоняется совсем близко, шепчет на ухо:

— Ну, говорите. Я хочу, чтобы вы сказали... Хочу...

Глухо, не отнимая от лица руки, говорит Семен:

— Люблю...

Кто-то из гостей, не выдержав, произносит:

— Гм...

Семен вскакивает, дико озирается, видит, что гостиная полна людей. Они сидят спокойно, как ни в чем не бывало.

— Ну, что же вы замолчали?—говорит барон.—Это очень интересно. Продолжайте...

Семен переводит взгляд на Ирину:

— Вот вы как...

В гостиную входит Сергей Нащекин.

— Здравствуйте, господа... сестрица... извините, Николай Иванович... позвольте, а почему здесь воняет революцией? Смазными сапогами так и несет.... А... старый знакомый, опять ты у меня на пути... Какого черта ты тут делаешь? Ты к кому пришел? Может быть, к моей невесте? Или к профессору Бороздину на консультацию по спорным проблемам римского права? Ну что ж... присаживайтесь... Вино? Коньяк? Закуривайте... прошу...

Сергей раскрывает массивный серебряный портсигар, предлагает Семену папиросу. Замечает общую неловкость.

— Нет, правда, господа, что тут происходит? Ирина, в чем дело?

— Видите ли,—говорит барон,—этот гражданин только что объяснился в любви вашей сестре Ирине Александровне.

— Вот как! Это большая честь для Ирины Александровны. Товарищ Востриков, мы польщены. Наша семья благодарит вас, товарищ Востриков, мы глубоко тронуты... Что же вы не курите?..

Сергей продолжает держать перед Семеном раскрытый портсигар.

Нина, наблюдавшая эту сцену с порога гостиной, входит в комнату.

— Сережа, перестань, пожалуйста. Какая гадость! Как тебе не стыдно, Ирина... Это гадко, это неблагородно...

— Ну вот,—говорит Сергей,—Нина Николаевна находит, что мы недостаточно благородны...

Он щелкает портсигаром, захлопывая тяжелую крышку, и вдруг швыряет портсигар в лицо Семену.

— Вон отсюда, сволочь, вон! Вон!..

Семен закрывает лицо рукой. Сквозь пальцы льется кровь.

— Что ты делаешь, Сергей!—вскрикивает Ирина.

Профессор Бороздин морщится.

— М-да... Это уже, пожалуй, лишнее...

Наступает молчание.

Держа в руке перехваченный портсигар и закрывая другой рукой лицо, Семен медленно выходит.

Ирина делает движение—остановить его:

— Послушайте...

Выйдя за дверь, Семен слышит из гостиной высокий, дрожащий голос Нины:

— Это подлость, Сергей, слышишь—это подлость!.. Самая обыкновенная подлость. Я никогда не думала, что ты... И все вы низкие, скверные, жестокие люди... Мне стыдно за вас, стыдно, что я с вами одно...

Горничная в накрахмаленной наколке открывает Семену дверь на улицу и с недоумением смотрит ему вслед.

Семен уходит от дома Бороздиных. Он идет по ночной улице, мимо горланящих пьяную песню хулиганов, мимо извозчика, уснувшего на козлах, мимо проституток, подстерегающих клиентов...

Четким шагом проходит навстречу Семену по мостовой матросский патруль.

Голос генерала. На всю жизнь запомнил я этот вечер. Все стало на место. Враги были врагами...

Генерал заканчивает эти слова за столиком марсельского ресторана, окруженный спутниками.

Гарсон бесшумно сменяет тарелки. Лицо гарсона совершенно бесстрастно. Мы слышим его голос:

— Если бы он знал, кто прислуживает ему... Хорошо, что время так изменило меня... Я тоже помню этот вечер у Бороздиных... Я действительно вел себя по-свински. Я был пьян, я напился с горя—все, что творилось вокруг, приводило меня в отчаяние, мне было так горько, так хотелось забыться, забыть обо всем, что делается в России... Боже мой, как давно это все было... будто в какой-то другой жизни, с другим человеком...

Пока слышатся эти слова, лакей расставляет горячие тарелки. Он делает все автоматически, с профессиональной ловкостью и легкостью.

И вдруг он слышит, как генерал, обращаясь к спутникам, говорит:

— Этот старый лакей мне все время почему-то кажется на кого-то похожим. Чушь какая-то....

— Может быть, он русский?—говорит студент.—Есть же тут всякие эмигранты... Скажите, вы не русский?

Лакей с недоумением слушает его.

— Да, ладно... ничего.

Лакей отходит, чтобы взять со служебного столика бутылку вина. Генерал смотрит ему вслед. Он видит согнутую годами спину в лакейском смокинге.

— И больше вы не встречались с этими людьми?—спрашивает журналист.

— Встретились, да при каких еще трагических обстоятельствах...

— Расскажите, пожалуйста...—просят спутники.

Генерал достает из кармана массивный серебряный портсигар, нажимает кнопку, берет папиросу.

— Неужели тот самый?—спрашивает журналист, притрагиваясь к массивной серебряной крышке.

— Да, он самый.

Спутники генерала с интересом рассматривают портсигар.

Лакей продолжает расставлять тарелки. Его глаза провожают переходящий из рук в руки портсигар.

Генерал закуривает папиросу, задумывается на мгновение и говорит:

— Ну что ж, слушайте...

Конец первой части.

Вторая часть будет опубликована в одном из ближайших номеров.



К декаде украинской литературы и искусства в Москве

Как к большому празднику готовятся на Украине к третьей декаде украинской литературы и искусства, которая состоится в Москве осенью 1960 года. Вместе с представителями других искусств готовятся к творческому смотру и работники кинематографии. Киноискусство будет участвовать в декаде на равных началах с другими искусствами. Студии республики покажут свои лучшие фильмы.

К показу на декаде намечены некоторые из снимающихся сейчас фильмов. Среди них: «Франческа и Роман» (сценарий А. Ильченко, режиссер В. Денисенко)—история любви советского матроса, очутившегося в дни войны далеко от Родины, и итальянской девушки, которых связало участие в общей антифашистской борьбе.

Фильм «Украинская рапсодия» (сценарий А. Левады)—характерная для советской действительности история расцвета таланта, ее героиня—простая девушка из колхоза, ставшая большой артисткой.

Режиссер А. Слесаренко ставит фильм «Так никто не любил» по сценарию, написанному совместно с В. Собко. Режиссер Ю. Лысенко приступил к постановке фильма «Самолет уходит в девять» по сценарию В. Кушниренко.

По сценарию Л. Компанеец снимается фильм «Шелковый дом», его герои—молодые рабочие дарницкого шелкового комбината.

Красочному, жизнерадостному народному искусству Закарпатья посвящен цветной фильм-концерт «Из глубины Карпат» (постановка А. Народицкого). Фильм снимается в двух вариантах—для широкого и обычного экрана. На декаде будет показан короткометражный видовой очерк «Живописная Украина». Снимается серия короткометражных очерков-портретов «Выдающиеся деятели украинского искусства». Режиссер С. Параджанов делает киноочерк «Наталья Ужвий», молодой режиссер В. Гончаренко—очерк «Гнат Юра». Будут выпущены фильмы о творчестве Б. Романицкого, М. Крушельницкого и других выдающихся мастеров украинской сцены.

На декаде будут также показаны фильмы 1959 года: исторический фильм «Олекса Довбуш», «Таврия» и «Кровь людская—не водица»,—отображающие большие народные движения; картина «Иванна», возвращающая зрителя к недавним событиям Великой Отечественной войны; фильм о наших современниках «Наследники». О героизме советского народа в годы Великой Отечественной войны повествует фильм «Крепость на колесах», который ставит режиссер О. Ленциус по сценарию В. Кондратенко.

Пятнадцать фильмов подготовляет к декаде Киевская студия научно-популярных фильмов. Среди них полнометражный фильм «Об этом спорят в мире», рассказывающий о путях развития технического прогресса на Украине; «Электронный консилиум»—картина о том, как электроника служит медицине в деле диагностики; «Творцы новых машин»—фильм, посвященный творчеству масс в области техники.

В декаде примут участие также Одесская и Ялтинская киностудии и Украинская студия хроникально-документальных фильмов.



Кадры из фильмов (сверху вниз): «Таврия», «Олекса Довбуш», «Иванна»



Десятки советских художественных фильмов выходят теперь на экран ежегодно. О многих из них надо было бы говорить на страницах журнала подробно и всесторонне, но это, к сожалению, невозможно. Пусть же хоть некоторые наши новые кинокартины станут предметом подробного разговора, товарищеского обсуждения критиками, режиссерами, драматургами, актерами, зрителями.

Здесь речь пойдет о фильме «БАЛЛАДА О СОЛДАТЕ». Авторы сценария В. Ежов, Г. Чухрай. Режиссер Г. Чухрай. Операторы В. Николаев, Э. Савельева. Художник Б. Немечек. Композитор М. Зив. Звукооператор В. Киршенбаум. Производство киностудии «Мосфильм», 1959.

С. Ростоцкий

От имени поколения

Григорий Чухрай начал многотрудный путь режиссера-постановщика картиной «Сорок первый». Она принесла молодому режиссеру признание и заслуженную славу.

И все же лично у меня не исчезало чувство известного огорчения и досады...

Мне казалось обидным, что человек, сознательный жизненный путь которого начался в сорок первом, который прошел эту войну солдатом, — начинает свой путь в кино «Сорок первым», не пережитым лично, отдаленным от нас дымкой истории. Мне казалось странным, что человек, до краев переполненный жизненными впечатлениями, обращается к литературному источнику, уже ставшему классическим. Мне казалось, что из этого источника он не утолит свою художническую жажду.

Я мог возразить себе, что выбор темы объяснялся существовавшими тогда конкретными условиями производства, что в этом материале было много полемичного, дающего возможность поспорить с некоторыми соседствующими фильмами, а стремление к полемике всегда свойственно молодости и настоящему искусству.

И все же я никак не мог «оправдать» в своих глазах Григория Чухрая, которого хорошо знал по Институту кинематографии, человека, привлекавшего к себе военной биографией авиадесантника, не всегда правого, но всегда честного и принципиального.

Я понимал, что успехи, достигнутые в фильме, закономерны, но думал, что в них больше мастерства и профессии, нежели сердца и души создателя.

И хотя у меня никогда не было сомнения в том, что, несмотря на столь высокую оценку своего первого труда, Чухрай все равно пойдет трудной дорогой, — все же волнение за его судьбу, рожденное желанием хорошей судьбы товарищу, где-то жило.

Очевидно, все это и заставило с таким нетерпением ждать новой работы Чухрая...

И вот — «Баллада о солдате».

Уже с того момента, когда вместо полагающейся на вступительных кадрах увертюры с экрана звучит (именно звучит, я не оговорился) напряженная тишина, в которую вдруг врывается кудахтанье кур и смех девчат, пробегающих по деревенской улице, когда вслед за тем раздается спокойный голос диктора, рассказывающий о том, кого ходит встречать на околицу женщина в черном платке, — с этого момента и до самого конца картины меня не оставляет чувство радости и удовлетворения. Да, Чухрай не подвел. Он выбрал главную, магистральную и самую трудную дорогу в искусстве, не терпящем художнических компромиссов и человеческой беспринципности.

Прежде чем перейти к анализу фильма, мне хочется поделиться размышлениями, вызванными этой картиной, без стремления навязать свое мнение.

Существуют противники темы Великой Отечественной войны в кино. Простейшая формула их возражений: народ устал от войны. Более сложная — тема исчерпала себя, уже все написано, все рассказано, что нового можно показать?

На мой взгляд, это глубоко ошибочные точки зрения.

Лучшие советские фильмы о революции оказали огромное влияние на духовное формирование поколения, выросшего после Октября. Это поколение в свои восемнадцать-двадцать лет оказалось в одном строю с отцами перед лицом второй мировой войны.

Порой мы забываем, что выросло уже новое поколение людей, которые в первый год войны были грудными младенцами, а теперь стали юношами. Думать об их душах и сердцах, заботиться о их воспитании обязаны работники искусств. Обращаясь к теме минувшей войны и вызывая чувство светлой благодарности к ее солдатам, мы можем оказать огромное влияние на умы молодежи. Вот почему мне кажется принципиальным то, что два сверстника, два участника Отечественной войны В. Ежов и Г. Чухрай написали сценарий «Баллада о солдате» и режиссер Чухрай поставил фильм, так же глубоко пережив все происходящее на экране, как довелось пережить ему это в жизни.

Выбор темы, думается мне, определил для Чухрая ее решение.

Картина Чухрая удивительно проста, и в этом, как мне кажется, секрет ее поэтичности, дающей ей право называться «балладой». Простота эта сложная. Она плод размышлений и мужества художника, отказавшегося от множества соблазнительных приемов.

Главным в этой картине немедленно становятся люди. Мы прежде всего видим их глаза. Глаза, порой наполненные горем, порой счастьем; порой страхом, порой отвагой: порой презрением, порой любовью; порой ненавистью, порой признательностью.

В этой картине, кроме героя и героини, много людей, и у каждого из них есть своя судьба. Я думаю, что одним из свидетельств режиссерского мастерства в фильме является то, что в нем нет плохо играющих актеров, независимо от масштаба их ролей и несмотря на то, что исполнители—люди с разным опытом, с разной мерой таланта.

В ролях героя и героини снимались студенты ВГИКа, впервые выступающие на экране, и они прекрасно доносят до зрителя всю чистоту сердец и благородство характеров изображаемых ими людей.

В роли инвалида снимался Е. Урбанский, совсем недавно дебютировавший в центральной роли в фильме Ю. Райзмана. Здесь, в небольшом и не главном эпизоде, актер добирается до огромных человеческих глубин.

В совсем маленькой сцене Николай Крючков, играющий роль боевого генерала, смотрит вслед уходящему из землянки солдату взглядом, выражающим так много мыслей и противоречивых чувств, что заставляет запомнить этот образ надолго.

Авторы фильма стремятся показать все лучшее, что есть в душах людей. Даже тогда, когда они показывают женщину, изменившую мужу-фронтовику, они минуют легкий соблазн немедленно пригвоздить ее к позорному столбу и ухитряются раскрыть в коротеньком эпизоде сложную и непростую судьбу, делая это снова при помощи глаз актрисы и единственной ее фразы. И мера осуждения становится гораздо крупнее, так как мы осуждаем уже не только малодушную женщину, но и войну, в которой слабые души не выдержали предложенных ею испытаний. Одновременно, как в цепной реакции, этот эпизод помогает тут же показать величие души отца солдата, не желающего, чтобы сын знал об измене его жены.

Авторов прежде всего интересует внутренняя сущность человека, и поэтому естественно возникает необходимость приблизить аппарат к актеру, использовать крупные планы.

В этом фильме о войне почти нет войны, которая во многих наших военных фильмах выглядит в основном как соревнование пиротехников (вызывая при этом у военных людей улыбку своей детскостью, а у гражданских лиц—ненависть к стрельбе и справедливое желание не видеть фильмов на военные темы). Война в «Балладе» в виде сражения присутствует лишь в начале фильма и в сцене бомбежки, но война как всенародное испытание, открывшее всему миру лучшие качества советского человека,—в каждом кадре: будь то поездка героя с женщиной-шофером (В. Телегина), засыпающей от усталости, или спортзал, в котором размещены эвакуированные из разбомбленных домов, стойко переносящие все тяготы временного быта.

«Баллада о солдате»— по-настоящему кинематографическое произведение. Мы часто говорим о том, что искусство кино—это искусство изобразительное, и так же часто забываем об этом. Порой строчка Гоголя или Чехова, предстающая перед нами в виде букв, в сто раз «изобразительнее», чем вялое, ничего не говорящее изображение на экране. В некоторых произведениях «кинематографичность» выражена только в перекошенной линии горизонта. Но как ни перекашивай горизонт, если за этим не стоит большая человеческая мысль,—никакие новые горизонты в искусстве не откроются.

У Чухрая в каждом кадре бьется напряженная режиссерская мысль. Она и в потрясающем портрете Урбанского, где лицо его надвое разделила перекладина костыля и одна половина черна, как отчаяние, а другая светла, как надежда, и жизнь впереди видится сквозь костыль. Она и в мыльных пузырях, которые пускает мальчишка на лестнице дома, ассоциирующихся с лопнувшей, как мыльный пузырь, уверенностью в верности солдатской жены. Она и в сознательном устранении песни, несмотря на фразу героини: «Как петь хочется!..» Она и в





«БАЛЛАДА О СОЛДАТЕ»

образе матери, летящей как птица навстречу сыну. И странное дело, — хотя мать (А. Максимова) спотыкается на подгибающихся от волнения ногах, хотя она больше напоминает наседку, чем орлицу, она изумительно красива в этот момент, потому что за ней возникает образ Родины, которая хотела бы своими крылами защитить от беды близких.

Один только раз в начале фильма Чухрай вместе с оператором позволяют себе взглянуть на мир весьма неожиданно. Камера буквально переворачивает мир вверх ногами. Где-то внизу небо, наверху земля, по которой ползет немецкий танк, а впереди маленькая, совершенно беззащитная фигурка солдата. Трудно представить себе более органическое использование возможностей кинокадра. Не ради формального трюка, а глубочайшим образом проникнув в переживания героя, придумали авторы этот кадр. Почти физическое ощущение страха и ужас, который может вызвать погоня танка за человеком, рождает эта режиссерско-операторская находка. Кадр как бы увиден глазами героя, и невольное: «Ох-х!» — прокатывается по залу, сопереживающему событие.

Конечно же, такой кадр придумать нельзя. Такое надо пережить. Надо пережить бой — когда уже непонятно, где земля, а где небо, когда страх застилает глаза, когда единственной возможностью сохранить жизнь становится необходимость сражаться, когда рождается мужество. Чухрай это пережил, потому он это нашел.

В этом фильме, в котором мы с самого начала знаем о будущей гибели героя, очень много светлого и хорошего юмора, гораздо больше, чем в иных чрезвычайно «оптимистических» комедиях. Невозможно не засмеяться, когда героиня истошным голосом кричит «Мама!..», когда герой переодевает ее в свою шинель, чтобы она попала в воинский поезд, когда солдаты потешаются над героем в вагоне, и т. д. Это прекрасно, потому что радость и горе от этого воспринимаются сильнее и вместе воссоздают ощущение жизни. Ощущение бодрое и глубоко оптимистическое.

В фильме нет стремления вызвать жалость к герою. Не жалости требует от зрителя Чухрай, а осознания. Он не хочет, чтобы горестные слезы закрывали от современника настоящее и будущее страны и народа. Он хочет, чтобы светлая память о Скворцовых помогала настоящему и озаряла будущее. Чувство гордости за своего современника пронизывает картину.

Поэт Евгений Агранович написал когда-то во время войны:

Человечество будет гордиться моим поколением!
Потому что мы сделали то,
что мы были должны!
Перед памятью нашей будут вставать на колени
Исцелитель проказы
и покоритель Луны!

Не надо вставать на колени!

Мы живем тогда, когда покоритель Луны из поэтической строчки сошел на Землю и ходит рядом с нами. И я убежден, что именно он никогда не забывал о тысячах Алеш Скворцовых, которые тоже могли стать покорителями Луны, но сделали то, что должны были сделать.

Чухрай от имени поколения вместе со своими товарищами напомнил об этом. Напомнил талантливо и страстно. Напомнил для того, чтобы все мы еще больше любили и ценили жизнь, для того, чтобы сделали ее еще чище, красивее и лучше.

З. Аграненко

С любовью к герою-ровеснику

Чухрай долго молчал. Начинало казаться, что пауза между первым фильмом, безоговорочно принятым зрителем, и вторым угрожающе затянулась. Чем занят был режиссер в этой паузе? Размышлял? Что-то накапливал в себе для будущих работ?

Сперва режиссер писал в соавторстве с В. Ежовым сценарий. Потом упорно доказывал, почему он хочет ставить именно этот сценарий, а не какой-нибудь другой. И подумалось мне: а были ли нужны здесь доказательства? Ведь огорчающее всех нас изобилие плохих и средних картин порождено, на мой взгляд, как раз отсутствием режиссерской одержимости, которое не в состоянии прикрыть самое виртуозное владение ремеслом...

Григорий Чухрай воевал на фронтах Отечественной войны. Рядом с ним умирали молодые парни, недолюбив, недомечтав, умирали на родной земле и вдали от нее, где-то в Германии, Югославии, Австрии. Тот, кто хоть раз ходил в атаку, никогда не забудет хриплого «У-р-р-а», крепко сжатой в руках винтовки, кончика штыка перед глазами, бугорков, кусков ржавой колючей проволоки... Тот, с кем рядом умирали солдаты, никогда не забудет последнего стона, последнего вздоха боевых друзей. Неверно, что боль утрат затихает. Она притупляется, но остается... Война не кончается водружением победоносного знамени в поверженной столице врага.

Дни войны, равные годам, секунды—дням, полны трагического напряжения. Обратная отдача дней и недель отступления, ожидания, рывков, перебежек, окружений, разговоров, чтения писем в землянках, стремительного наступления как запоздалое эхо отдается в сердце фронтовика много, много лет спустя

То, что Григорий Чухрай — фронтовик, видно в «Балладе о солдате» и было видно еще в «Сорок первом». Пережитое Чухраем на войне бередило его душу художника. Он чувствовал себя в долгу перед памятью ровесников, которых матери называли и называют до сих пор просто Алешами, Витями, Колями, и боролся за право оплатить этот благородный долг фильмом-балладой о рядовом Алексее Скворцове.

И вот фильм готов. И я смотрю его со все возрастающим волнением. Зажигается свет, волнение во мне не угасает. Иду по улицам и вспоминаю.

Чем обогатила меня работа Григория Чухрая? Что нового рассказала о жизни? Почему при отдельных изъянах картина не «отпускает» и заставляет перебирать в памяти виденное?

И я отвечаю самому себе: правдивой и очень лирической режиссерской интонацией, любовью к герою-ровеснику, к солдатам-однополчанам Алексея, к спутникам в битком набитом поезде, к Шуре, случайно оказавшейся с Алексеем в товарном вагоне, к инвалиду, к засыпающей от нечеловеческой усталости пожилой женщине-шоферу, к мелькнувшему буквально на мгновение бойцу на переправе, посылающему в тыл, жене, в подарок мыло, к лейтенанту-«зверю»—начальнику эшелона, к заросшему щетиной, с перебинтованным лбом строгому и доброму генералу. В фильме почти все действующие лица—добрые люди. И это в выбранном авторами жанре закономерно. Ведь я смотрел балладу, поставленную без котурнов и деклараций, прозаически просто, потому что подвиг никогда не совершается картинно, подвиг чаще всего — дело, труд.

Но я видел балладу не только о ратном подвиге. Единоборство с фашистским танком—как бы эпиграф. Остальное—цепь маленьких подвигов в дорожных приключениях Алексея. Обаяние героя не в застенчивой и чистой улыбке, а в высокоразвитом, воспитанном армией чувстве ответственности за порученное дело, в неназойливом, тактичном вмешательстве в чужие судьбы с единственной целью: помочь. Примером короткой, трагически оборвавшейся за кадрами фильма яркой жизни Алексея режиссер учит зрителя не быть равнодушным, не проходить мимо чужой беды, обязательно доводить до конца обещанное, как бы ни было сложно его выполнить.

Я отчетливо представил тогдашнего девятнадцатилетнего Алексея живущим в пятьдесят девятом году. Не знаю, кем стал бы он — инженером, агрономом, педагогом,—но твердо знаю: он стал бы активным строителем коммунизма. И попади я в житейский переплет, именно ему бы я позвонил по телефону, уверенный, что не услышу осторожного покашливания в телефонной трубке и после вежливо-ободряющей фразы—захлебывающе-трусливого: «не ссылайтесь на меня».

Не малый идейный итог фильма!

Выше я обронил фразу: «при отдельных изъянах». Это не обязательная дань традиции и не стремление хоть за что-то придраться к режиссеру, и уж меньше всего желание испортить праздник почти всеобщего признания творческой победы. Изъяны, увы,

есть, и ни к чему мне притворяться из вежливости, что их нет или что я их не заметил. Заметил... Вот они.

Там, где баллада рассказывается самым обыденном тоном, где авторы словно в тесном кругу слушающих, —сила ее эмоционального воздействия велика. Но там, где вдруг спохватившись: «а не слишком ли буднично, не слишком ли проза?»— там, где, суетливо переключив рычажок на метку неверно понятой романтической приподнятости, Чухрай предлагает зрителю березовые аллеи двойной экспозицией на опечаленное лицо Алексея, статически-монументальные мизанкадры ремонтных рабочих в час передачи сводки «Совинформбюро», там, где рядом с натуральным дедом-украинцем соседствует «ужасно красивая дивчина», —там исчезает правда возникает нечто условно-картинное, чуждое всему лирическому строю фильма.

К сожалению, режиссер в кинематографе лишен возможности по собственной воле переснять, скажем, треть или двадцатую часть незадавшегося материала. Смета, жесткий план, пленка, экспедиция... Но иногда к такой операции следовало бы прибегать. Ну хотя бы когда вырисовываются контуры большого произведения.

Я далек от мысли упрекать Григория Чухрая в нетребовательности, в отсутствии самокритичности. Из всех моих товарищей по профессии Григорий Чухрай, пожалуй, самый «самоедливый», самый трезво относящийся к собственным просчетам режиссер. Вероятно, он увидел эти просчеты, но увидел поздно, увидел, складывая в единое целое эпизод за эпизодом вместе с отличным монтажером М. Тимофеевой.



«БАЛЛАДА О СОЛДАТЕ»

Жаль! И жаль, что не переснят общий план горящего моста—плод не слишком взыскательного творчества комбинаторов. Будь моя власть, я бы вывесил в студийных коридорах под транспарантами «Тихо! Идет звукозапись!»—транспарант: «Внимание, комбинированные кадры. Пользуйтесь ими осторожно!»

«Балладой о солдате» Григорий Чухрай не обманул надежд, внушенных «Сорок первым». Большого, большого успеха Вам, Григорий Чухрай, и крохотной паузы перед третьей работой!

Евг. Воробьев

„Я вам жить завещаю“

Наше знакомство с Алешей Скворцовым было весьма непродолжительным—день мы вместе с ним провоевали на фронте и шесть дней провели в отпуске. Но этой недели хватило для того, чтобы Алеша вошел в круг близких нам людей. Мы узнали много сокровенных подробностей его бытия, а самое важное — сумели заглянуть в его душу. Нас пленила душевная чистота Алеши, щедрость его сердца, прекрасная сила его искренности.

И мы вновь убедились, что только в жизни, полной динамики, образ может получить заряд для своего движения, что лишь в сложных, многотрудных, порой трагических обстоятельствах развивается характер героя.

Алеша Скворцов совершает беспримерный подвиг—он единолично подбил два вражеских танка. Но эта воинская доблесть пришла к нему не сама собой, по авторскому велению. Эта доблесть пришла к нему после того, как он сумел преодолеть свой страх.

Сильный толчок получает характер Алеши уже в первый день отпуска, когда Алеша стал невольным свидетелем встречи инвалида с женой, которую тот мысленно оскорбил своим недоверием, сомневаясь, примет ли она его, безногого...

«Баллада о солдате» еще раз наглядно показала, что характер героя не может закалиться в климате оранжереи или теплицы, ему нужна волшебная тем-





«БАЛЛАДА О СОЛДАТЕ»

пература жизни, наполненной правдивыми событиями и конфликтами,—правдивыми, а не правдоподобными.

За дни своего кратковременного отпуска, до краев заполненного чужими заботами и тревогами, Алеша сталкивается не только с хорошими, но и с плохими людьми.

Мы благодарны авторам фильма, что они отказались от олеографии и не изобразили дело так, будто весь тыл во время войны был заселен ангелоподобными существами. И в дни, когда страна беззаветно трудилась ради победы, обливаясь кровью и потом, напрягала все силы в борьбе с врагом, иные люди не отвечали строгим требованиям времени. И сегодня негодование, презрение зрителя вызывает и часовой, приставленный к «стратегическому грузу», и жена случайно встреченного Алешей фронтовика, женщина с лживыми глазами. В стычке с часовым-взяточником отчетливо проявляется характер Алеши, когда он бьет того по лицу (а хочется сказать «дает по морде»). Полны глубокого смысла сцены, когда Алеша и Шура находят жену фронтовика и вручают ей небольшую посылку от мужа и его боевых товарищей. Убедившись, что женщина, которой он принес посылку, недостойна любви мужа-фронтовика, уже после того как закрыл за собой дверь, Алеша возвращается, забирает обратно два куска мыла и относит их отцу фронтовика.

К сожалению, скороговоркой рассказывает фильм (речь идет не о подробностях быта, но о психологической достоверности) о приезде Алеши домой, о его свидании с матерью, о его мимолетной встрече с соседской девушкой Зоей. В эти минуты мы могли бы, очевидно, узнать о нашем герое еще больше подробностей.

Пятнадцать лет назад отдал Алеша свою жизнь «ради правды на земле», но он по-прежнему остается нашим современником, потому что и перед смертной своей минутой был обращен лицом к будущему и в глазах его уже тогда светился отблеск завтрашнего дня.

Алеша—наш современник потому, что он избрал в своей жизни такие нормы поведения, он исповедует ту высокую мораль, какие присущи лучшим молодым людям нашего времени.

И разве можно признать, например, отошедшим в прошлое, несовременным образ часового-вымогателя, который держится на приличной дистанции от фронта, отъедаясь на тыловых хлебах в суровые дни войны? И сегодня нет-нет да и покажется мурло такого ловчилы-хапуги, эдакого комиссара собственной безопасности, который паразитирует на наших лозунгах, но сам при этом находится всецело во власти корысти, чистогана. Н ищите его на переднем крае семилетки, он и сейчас сторожит где-то «стратегический груз».

Думая о судьбе героя, вспоминаешь строки из отличного стихотворения А. Твардовского «Я убит подо Ржевом»:

Если б залпы победные
Нас, немых и глухих,
Нас, что вечности преданы,
Воскрешали на миг.

О, товарищи верные,
Лишь тогда б на войне
Ваше счастье безмерное
Вы постигли вполне.

В нем, том счастье, бесспорная
Наша кровная часть,
Наша, смертью оборванная,
Вера, ненависть, страсть.

«Я вам жить завещаю. Что я больше могу?» — как бы вопрошает нас Алеша Скворцов заодно с бойцом, убитым подо Ржевом.

И, вторя Маяковскому, новобранец и фронтовой герой Алеша Скворцов восклицает сегодня с невыразимой душевной болью и страстной тоской:

> Я свое, земное, не дожил,
> на земле
> свое не долюбил.

Для всех тех, кто чувствует себя наследниками Алеши Скворцова, его душеприказчиками, для всех, кого его слова и поступки, исполненные душевной чистоты, звучат как завещание, —для них, конечно, фильм этот современен в самом глубоком и драгоценном смысле слова.

Напоследок спросим себя еще раз: закономерна ли гибель Алеши Скворцова, или, может быть, лучше было сохранить ему на экране жизнь и не заставлять горемычную мать в безысходном горе ждать его у дороги, по которой он ушел и никогда не вернется?

Конечно, приятнее было бы узнать, что Алеша Скворцов остался в живых. Но тем самым мы уменьшили бы меру ответственности нашего молодого поколения и перед Алешей и перед безымянным солдатом, который был убит подо Ржевом, перед всеми, кто завещал нам жить честной, смелой, трудной, а значит, счастливой жизнью.

И радостно, что режиссер Григорий Чухрай оставил в стороне «путь, что протоптанней и легше», что у него хватило мужества пойти крутыми тропами, которые единственно ведут на вершины подлинного искусства.

В. Соловьев

Алеша Скворцов не погиб

«Баллада о солдате» — фильм о войне. Но на первом же его просмотре меня поразило очень современное звучание картины. Поразило потому, что рассказывается-то в ней о событиях восемнадцатилетней давности. Это неожиданное чувство было так отчетливо, что я удивился и подумал: «Должно быть, причина заключена во мне, а не в самом фильме, должно быть, у меня было такое настроение во время просмотра». Я посмотрел «Балладу» еще два раза. Однако оба раза удивительное чувство обращенности фильма в сегодняшний день и даже в будущее не покидало меня.

Юный герой «Баллады» уничтожает два танка. Авторы отнюдь не делают этот поступок исключительным. Они показывают нам необходимость мужества солдата. Весь советский народ совершал такие подвиги, и потому пал фашизм.

Эти чувства и мысли, поначалу обращенные в прошлое, каким-то удивительным образом превращаются в мысли о сегодняшнем дне.

И здесь начинается чудо, на какое способно только истинное искусство. Я до сих пор не могу до конца понять, в чем здесь дело—как, волнуясь по поводу истории восемнадцатилетний давности, начиная с воспоминаний, приходишь к тому, что волнует сегодня.

По-моему, объясняется это прежде всего тем, что создателям «Баллады о солдате» удалось раскрыть и показать, чем так богаты были мы до войны, во время войны и чем богаты теперь, — необыкновенное нравственное и общественное здоровье советского народа.

«БАЛЛАДА О СОЛДАТЕ»



Что я называю нравственным и общественным здоровьем людей? Недавно я прочел в «Литературной газете» о шведских «раггарах» («автошпане»). По мнению шведского писателя Эрика Лундквиста, «у шведов сейчас только такие «идеалы»: иметь еще больше еды, еще более быстроходные автомобили, еще больше радиоприемников и т. д. Такие «идеалы» не могут поддерживать внутри нас горение, которым мы охвачены, когда чувствуем подлинный смысл жизни». Молодежь страны, где весьма высок уровень жизни, сейчас увлекается тем, что, купив автомашины самых устарелых, самых древних марок, бесчинствует на дорогах. Сотни «раггаров» в прошлом году съехались в окрестностях городка Кристианстад. В палаточном городке началось пьянство, и девушки стали разгуливать по улице нагишом. Скотство «раггаров» приняло такие масштабы, что усмирять их съехалась полиция всех окрестных городов.

Так решается проблема «счастья» среди молодежи, нравственное и общественное здоровье которой подорвано.

И вот счастье другого мира, счастье героя «Баллады».

Юному солдату дано так мало времени! Но разве хотя бы раз ему приходит в голову мысль н е п о м о ч ь товарищу? Разве может он о п о з д а т ь к себе в часть, опоздать на фронт?

И невольно перебрасывается мостик в сегодняшний день. Десятки и сотни тысяч молодых людей, вовсе не считая себя героями, едут осваивать целину, едут на великие стройки Сибири. Разве не говорит это о великолепном общественном здоровье нашей молодежи?

А история юного солдата и девушки, которую он встретил в пути,—как чиста она и как целомудренна! И это тоже свидетельство огромного нравственного здоровья народа, воспитавшего такую молодежь.

Есть еще одно обстоятельство, которое ставит «Балладу о солдате» в ряд картин на самые животрепещущие темы современности.

Мы говорим о начале «космической эры» в истории человечества. Это не только начало завоевания Космоса. Это начало действительно новой эры в истории народов земли. И одна из главных примет этой новой эры—предложение нашего правительства о всеобщем разоружении. Появилась реальная возможность решать все конфликты мирным путем, иными словами, появилась реальная возможность навсегда покончить с войнами на земном шаре.

«Баллада о солдате»—талантливый и страстный антивоенный фильм. Он направлен против войны прежде всего потому, что показывает нам людей нового мира во всей их духовной красоте и высокой нравственности.

Такие люди должны жить! Алеша Скворцов не погиб.

М. Хуциев

Тема еще не исчерпана

Когда я смотрел фильм, я волновался, потому что все происходившее на экране было талантливо и по-настоящему художественно (за исключением отдельных мест, которые я не принимал во внимание, считая их досадными описками). На глазах рождалось большое произведение.

Однако после просмотра волнение улеглось, и вернуться мысленно к фильму заставило не чувство высокого потрясения виденным, а сменившее его чувство неудовлетворенности. Я попытаюсь разобраться в причинах этого.

Сценарий Ежова и Чухрая давал заявку на большой разговор, на глубокие жизненные обобщения. Был рассказ о человеке, который роздал другим неожиданно привалившее ему богатство (а богатством этим было то малое время, которое вдруг выкроила солдату война, чтобы он мог съездить домой и повидаться с матерью).

Щедрый человек добровольно роздал свое богатство другим людям, дал отломить от своего ломтя каждому, кто в этом нуждался. Но стал ли он в результате в наших глазах беднее? Нет, он оказался неизмеримо богаче, потому что у него осталось его неисчерпаемое сердце. Сквозь это сердце нам виделось другое, большое сердце—народа. И частный случай становился уже не частным случаем, и то, что мы знали: этот человек не вернулся с войны,—падало на нас тяжелой болью и потерей. И тем самым сильнее звучало проклятие войне.

К сожалению, несмотря на то, что картина «Баллада о солдате» талантлива и интересна, большой разговор о современнике, начатый в сценарии, в ней все же не состоялся. И этот упрек я адресую фильму (именно фильму, а не режиссеру, почему—я скажу ниже).

Из сценария в картину не перешли некоторые важные, раскрывающие его большую тему эпизоды, а те, которые есть в нем, выглядят в значительной мере проходными рядом с эпизодами встречи и взаимоотношений Алеши с Шурой. В результате большой рассказ о щедром человеке где-то в пути заглох, растворился в талантливо и поэтично показанной лирической истории.

Могут возразить, что это не так, что ничего в фильме не потеряно и в доказательство перечислить эпизоды, «работающие» на главную большую тему. Но дело не в логическом подсчете, а в общем результате, в итоговом эмоционально-художественном впечатлении от фильма.

Вот в этом мой упрек фильму. Фильму, а не режиссеру, как я уже говорил. Потому что, как я знаю, режиссер сам испытывает чувство известной неудовлетворенности и, возможно, по тому же поводу. Являясь одним из авторов сценария, он не собирался изменять свой замысел произведения в процессе постановки. Что же помешало ему? Не есть ли это тот случай, когда в силу некоторых требований производства, соображений сроков, метража и т. д. нужно было от чего-то отказываться, что-то выбрасывать, что-то сокращая, осмысливать в иной драматургической связи?

Возможно, в этих требованиях и был свой высокий смысл, но приобретений в результате гораздо меньше, чем потерь. Потому что потери отдельных художественных элементов, разрушая часто общую ткань произведения, ведут к потерям более тяжелым—идейным.

Потери эти невозместимы для зрителя, и вряд ли их компенсируют те, скажем, двести метров, которые нужны кинопрокату, чтобы прокрутить плановое количество сеансов

В заключение о фильме. Сложная и дорогая всем нам тема войны далеко не исчерпана в нашем искусстве. По сути, сказано совсем еще мало и не всегда верно. Многое и глубокое должно быть еще сказано.

И в этом смысле я, несмотря на предъявленный мной серьезный счет, рад появлению фильма «Баллада о солдате». Рад не только эмоционально, но и принципиально. Потому, что хотя с моей точки зрения фильм не вылился в серьезный разговор, задуманный авторами, — это скорее фраза, предваряющая разговор, — радостно, что фраза эта собственная, что слова в ней по-своему новые, чистые, искренние.



«БАЛЛАДА О СОЛДАТЕ»

Именно такие слова нужны, чтобы сложить будущий большой разговор, который еще обязано повести наше искусство о том святом для нас времени, о необычайном напряжении физических и духовных сил нашего народа. Глубокое осмысление всего этого особенно важно сейчас, в ответственный, полный высокого подъема и значения момент истории, который переживает наша страна.

«БАЛЛАДА О СОЛДАТЕ»



С. Лукьянов

Кристальная чистота

Меня фильм В. Ежова и Г. Чухрая поразил своей кристальной чистотой, своей правдивостью, жизненной точностью. Мне кажется, что режиссер Чухрай правильно вспомнил о войне, вспомнил так, как нужно вспоминать о большой трагедии,—через судьбы людей, через их не из ряда вон выходящие, а обычные поступки.

Много было хороших картин, в которых рассказывалось о подвигах наших солдат, о чувстве долга, о любви. Но так, как это рассказано режиссером и актерами в «Балладе о солдате», я увидел впервые. Обычно героические поступки в других, прежде виденных фильмах, подготавливались заранее: автором, режиссурой, актером. Здесь же наоборот. Солдат—будущий герой картины—в ужасе бежит от немецкого танка, который его преследует. В фильме не показано лицо водителя танка, но я отчетливо представляю его: с иронической усмешкой, полной превосходства,—в любую минуту он может нажать гашетку пулемета, оборвать жизнь бегущего солдата или загнать его, раздавить танком. Но фашист гонит одинокого солдата по полю. Солдат в страхе бежит от настигающего его танка, прыгает в воронку, хватает противотанковое ружье, стреляет и... с удивлением, именно с удивлением видит, как загорается вражеская машина и виснет набок страшная змеевидная шея пушки.

Увидев второй танк, он уже с мальчишеским озорством подбивает и его. Только что перенеся страх погони, он вдруг расплывается в улыбке и делает это не как герой фильма, который ничего никогда не боялся, а как мальчишка, забивший подряд два мяча в ворота противника.

Вот как в картине «Баллада о солдате» герой приобрел право быть героем. В этом чистота режиссерского замысла, в этом и необычность знакомства с героем в картине.

Алеша настоятельно просит отпустить его к матери, для него, девятнадцатилетнего юноши, нет ничего дороже этого свидания. И в этом величайший гуманизм картины.

Прекрасна сцена в вагоне с газетой. Замечательна сцена встречи сына с матерью, которую очень хорошо играет А. Максимова. На мой взгляд,

---

Н. Игнатьева

Это нужно людям

Герой фильма «Баллада о солдате» Алеша Скворцов подбил два вражеских танка, но сделал это, как он говорит, «с испугу». Вот он стоит перед генералом—совсем молоденький солдат—и, виновато опустив голову, рассказывает: «Я, товарищ генерал, честно скажу... струсил... Уж очень они близко подошли... испугался я...»

Генерал верно решил, что перед ним—герой. Честность юноши оказалась сильнее страха.

В этом маленьком эпизоде, в первом куплете «Баллады», даны черты характера, привлекающего не импозантностью, не внешним героизмом, а человечностью, многое нам объясняющей в тех сложных исторических процессах, в том трудном и суровом времени, что переживала тогда страна.

Авторы не побоялись «отрицательного» штриха в характере своего героя, показав его испуг перед надвигающимися смертоносными машинами врага, потому что они стремились передать не подобие жизни, а ее правду.

Не с надуманными трудностями и не с искусственными проблемами сталкивается Алеша на своем пути, он сталкивается с жизнью, которая открывается ему разными своими сторонами—и горем и радостью, добром и злом. И в соприкосновении с действительностью проявляется характер Алексея Скворцова, постепенно складываясь в образ удивительной цельности и чистоты.

...В шумной и напряженной вокзальной суете, обгоняя людей с узлами, чемоданами,



«БАЛЛАДА О СОЛДАТЕ»

очень удачно подобраны исполнители главных ролей—высокий, стройный, с мужественным лицом и лучистыми глазами Володя Ивашов как нельзя лучше подходит к роли героя фильма. И как бы в противовес ему—маленькая, худенькая девушка Жанна Прохоренко с толстой длинной косой. С первых кадров актриса очаровывает зрителя своей непосредственностью.

Мне хочется отметить еще одну, на мой взгляд, интересную и волнующую сторону фильма.

Эпизодические роли в картине существуют не только для того, чтобы раскрыть характер героя. Каждая из таких ролей несет свое содержание, свою проблему. Разве можно пройти мимо роли безногого бойца, которого прекрасно играет артист Е. Урбанский?! И даже такая крохотная роль, как служащая на телеграфе—ее очень хорошо играет актриса Н. Менщикова,—запоминается. Вам раскрывается человек со своим горем, со своими страданиями, с тягостным ожиданием писем с фронта...

Мне бесконечно дорога необыкновенная чистота фильма «Баллада о солдате». И мне хочется сказать молодым актерам Володе Ивашову и Жанне Прохоренко: «Помните, насколько обязывают вас ваши герои. Вы несете такую чистоту в зрительный зал, что не дай бог вам в жизни разрушить это чувство. Вам этого никто и никогда не простит».

У меня есть маленькая дочка. И когда я смотрел эту картину, то думал: как было бы хорошо, если бы она, став взрослой, большой, была бы похожа на юных героев «Баллады о солдате».

мешками, Алеша торопится к поезду. Впереди—неумело ковыляющий на костылях инвалид. Алеша весело подхватывает его чемодан, и вот они уже идут рядом—случайные попутчики: одного ведет домой тяжелая, непоправимая беда, другого—неожиданно выпавшее счастье. Режиссер не случайно переводит аппарат с улыбающегося лица Алеши на сумрачное, задумчивое лицо инвалида—это одна из первых встреч Алеши со сложностями жизни. Инвалид (Е. Урбанский) не знает, возвращаться ли домой, найдет ли он там любовь и ласку или же станет тяжелой обузой... И уже совсем иной Алеша в последующих кадрах на опустевшем перроне нового, незнакомого вокзала, где он стоит вместе с фронтовиком, уже потерявшим надежду на встречу с женой,—по-мужски серьезный, озабоченный. Ему надо скорее ехать дальше, он очень спешит—ведь увольнительная всего на шесть суток, но он не может оставить этого, пусть малознакомого человека одного в беде, в несчастье.

Нас никто не убеждает: смотрите, какой хороший человек! Наоборот, Алеша как бы отходит на второй план, становится лишь соучастником событий. И именно эта скромность и простота в разработке центрального образа, простота, рожденная глубокой правдой человеческих чувств и отношений, помогает постичь сущность характера героя не только разумом, но и сердцем.

А характер его снова проявляется в, казалось бы, не столь уж значительных штрихах. На фронтовой дороге повстречался Алексею пехотинец. Упросил заехать по пути к жене, передать, что видел его, Сергея, живым и невредимым. Бойцы (как точно раскрывает эта сцена черту нашего народа!) в подарок незнакомой женщине отдают все мыло, отпущенное на команду. И вот Алеша стучится в квартиру, чтобы вручить скромный фронтовой дар и передать привет от мужа. На лице женщины, открывшей дверь, растерянная улыбка, а в комнате, куда входит Алексей, явные следы пребывания мужчины. Ни слова в осуждение не произносит Алеша, только в глазах этого доброго человека вспыхивают

А. Макаров

Рождение актера

Фильм «Баллада о солдате» очень драматичен по содержанию. Однако не ощущение безнадежности, а глубоко западающее в душу впечатление утверждающей силы жизни, ее торжествующей песни уносишь с собой после картины.

Оптимистическое, возвышающее душу впечатление, создаваемое картиной, рождает прежде всего живой образ героя, образ, задевающий самые чуткие струны сердца. И потому, вспоминая картину, хочется прежде всего говорить об исполнении роли солдата Алеши Скворцова молодым актером В. Ивашовым.

Образ героя, созданный актером, запал в душу и сохранился в ней. Но в чем обаяние этого образа, почему так легко, естественно смотрит Алеша Скворцов на вас уже не с экрана, а из глубины вашей памяти? В «Моей жизни в искусстве» Станиславский писал об особенностях некоторых ролей: «...душевный материал и оформляющие его процессы, благодаря случаю и совпадению, заблаговременно подготавливались самой жизнью. Роль и образ созданы органически—самой природой. Они вышли такими, какими могут быть, иными они быть не могут. Их так же трудно анализировать, как и свою собственную душу». В случае с Ивашовым, нам кажется, мы имеем дело с тем явлением, на которое указал Станиславский. Лирическая, душевная природа актера отвечала задачам роли, замыслу сценариста и режиссера, назвавших свой фильм балладой.

Дарование молодого актера проявилось в глубоко продуманном и прочувствованном личном отношении к создаваемому образу.

Алеша Скворцов, представленный к награде за подвиг, просит генерала дать ему вместо ордена отпуск, чтобы навестить мать и починить крышу. В наивной просьбе, голосе и глазах юноши такая непосредственность, такое нетерпеливое ожидание и одновременно такая детская вера в возможность невероятного, что вы отзываетесь всем своим существом. И с этого момента каждое душевное движение актера вызывает ответное движение в вашей душе.

недобрые огоньки. Все сказал его жесткий, тяжелый взгляд. Все выразил жест: решительной рукой Алеша забирает обратно мыло.

Зато какие теплые слова находит юноша, чтобы описать старику отцу, как сражается сын.

Он пришел в огромный, холодный зал, где расселились оставшиеся без крова люди, хотя время его уже на исходе, дорог каждый час, каждая минута. Но он не мог не прийти, потому что понял: маленькая фронтовая посылка, которая вызвала лишь удивленный взгляд женщины, здесь будет самой большой радостью.

Не задумываясь, отдает людям Алеша Скворцов полученный им драгоценный подарок—дни отпуска, хотя нет сейчас ничего более дорогого и желанного, чем встреча с матерью. Отдает, потому что знает: это нужно людям.

Вот где замысел баллады и ответ на вопрос—почему мы видим в Алеше героя.

И потому не нужны в картине сцены с горящим поездом, когда Алеша вытаскивает из огня пострадавших людей. Это слишком прямолинейно для такого образа и такого фильма, ведь Алеша и не мог повести себя иначе, потому что он не трус и не подлец. А вот распроститься с незнакомым человеком—ведь уходит твой поезд!—можно было. И не зайти к отцу фронтовика Алеша тоже имел право: такого поручения боец вовсе не давал.

Можно было... Но у Алеши ни разу даже не промелькнула подобная мысль.

В этом и есть истинная красота и обаяние образа, созданного усилиями сценаристов, режиссера, актера. В этом—та беспредельная честность, та святая верность долгу, которая, высоко поднимая героя, позволяет понять, почему мы одержали победу в такой тяжкой войне, почему мы завоевываем все новые и новые победы сегодня, на мирном фронте.

Отдать людям то, что тебе особенно дорого, что бесценно, когда рядом идут жизнь и смерть,—это не просто тема доброго человека, это тема высокого гуманистического звучания, высокой гражданской направленности. Воспитание бескорыстного служения людям, народу—не есть ли это одна из главных

Возможно, обаяние созданного Ивашовым образа таится в том, что актер с удивительной непосредственностью раскрывает замечательное свойство юности—способность щедро раздаривать себя окружающим...

Сценарист и режиссер поставили перед молодым героем немало трудных задач, превратив его путь к цели в цепь препятствий. Задержки следуют одна за другой, но все это могло бы свестись к простой игре на нервах зрителя, если бы мысль сценаристов о душевном благородстве героя не была воплощена глубоко человечным дарованием актера. В. Ивашов искренен и поэтичен. Его Алеша—юноша с доброй душой, отзывчивый к чужому горю—сумеет пронести свою чистоту неприкосновенной сквозь любые испытания.



«БАЛЛАДА О СОЛДАТЕ»

За те несколько суток, что солдат Алеша Скворцов потратил на то, чтобы добраться до дому, он узнал и пережил столько, сколько другому в век не пережить. Он видел чужое горе и измену, страдания и радость. Жизнь представлялась ему в сомнениях и борьбе.

Алеша видел то, что видят и другие, но ни к чему не остался безучастным, на все он отзывался с юно-

задач нашего искусства и не является ли поэтому фильм о солдате, воевавшем в последнюю войну, произведением современным?

●

Свою мысль «Баллада о солдате» несет страстно и убежденно, с большой эмоциональной взволнованностью. И в том, *как, какими средствами* раскрывается эта мысль,—позиция художников, обладающих точным чувством правды. Думается, что удачу фильма нельзя объяснить только тем, что В. Ежов и Г. Чухрай сами представители того поколения, о котором они рассказывают в своей картине, что они сами были участниками этих событий, прошли по трудным фронтовым дорогам. Я. Сегель тоже принадлежит к этому поколению, тоже носил военную шинель. Однако он увидел войну и ее героев совсем другими глазами, и в его фильме «Первый день мира» события и люди военных лет получили декоративное, внешне многозначительное, торжественно-холодное выражение.

Авторам «Баллады» чужды внешние эффекты, поза, умозрительный, рационалистичный подход к изображаемому. Они рассказывают быль о простом русском солдате, и интонацию этого рассказа определяют прежде всего чувства героев, своеобразие их характеров, особенность времени. В споре с теми произведениями, где естественное течение жизни втискивается в узкие рамки догматических норм и где поэтому бедность человеческих чувств и отношений восполняется парадностью мизансцен, красивостью кадра, изысканностью ракурса, родилась стилистика картины. Она удивительно соответствует атмосфере эпохи, внутреннему состоянию людей, той простой и благородной мысли, что положена в основу фильма. Еще читая сценарий, радуясь жизненной достоверности и художественной завершенности его эпизодов, выразительной емкости немногословного диалога, можно было предугадать строй будущей картины с ее пристрастием к точному реалистическому рисунку, к простоте выражения. Мы чуть было не сказали: «к простоте и безыс-

шеской непосредственностью. «Вы еще очень молоды»,—говорит ему жена, бросившая фронтовика-мужа, глядя в его осуждающие глаза. Да, он очень молод, этот герой, и именно искренность, прямоту и непримиримость молодости передает в этой сцене, как и во всей роли, актер.

Центральные сцены фильма—сцены Алеши и Шуры—девушки, которой суждено было стать первой и последней любовью юноши-бойца, на наш взгляд, художественно безукоризненны, характеры и положения переданы зримо и мягко. В Жанне Прохоренко (Шура) Ивашов нашел достойную партнершу. Ее роль по сравнению с ролью Алеши бедна положениями.

По существу, здесь есть одна-единственная ситуация: девушка влюбляется в своего случайного попутчика. И тем не менее Прохоренко создает живой индивидуальный характер девушки с чистым сердцем.

Хочется отметить две особенно выразительные сцены. Одна—молчаливое объяснение в любви в переполненном вагоне, под стук колес; по лицам Алеши и Шуры пробегают трепетные тени, и кажется, что сомкнутые губы выговаривают невысказанные слова. Вторая сцена—прощание. Шура признается в невинной лжи (она солгала, будто едет к жениху). Алеша—Ивашов недоумевает: как можно лгать! Герои не успели обменяться адресами. В то время как Шура—Прохоренко бежит за поездом и машет рукой, еще не осознавая непоправимости того, то случилось, лицо Алеши—Ивашова выражает такую горечь невозвратимой утраты, что на нем словно отражается весь путь от юности к возмужанию—путь, который прошел солдат Алеша Скворцов за свое недолгое путешествие.

Нам кажется, что секрет обаяния созданного Ивашовым образа солдата не только в том, что актер показал становление и возмужание характера героя, его высокие душевные качества (это ему давал материал роли, именно так задуманной авторами). Главное в том, что игрой своей Ивашов выразил поэтическое ощущение образа, понимание нашим молодым современником душевного склада и характера поколения, вынесшего на себе тяготы великой войны. Это единственное исторически и психологически верное представление о тех людях он вложил в создаваемый образ, пленяющий своей нетронутой непосредственностью и лиризмом. И этим актер в какой-то мере коснулся эмоционального богатства и благородства чувств своих сверстников, тех, кто входит в жизнь сегодня.

Может быть, потому трагическая судьба Алеши Скворцова, вызывая светлую грусть, одновременно зажигает сердце бодростью и радостью, что через этого героя на нас взглянуло с экрана и юное одухотворенное лицо того поколения, ради счастья которого отдал Алеша Скворцов свою молодую жизнь.

кусности». Но ведь это и есть искусство—уловить простоту жизненных интонаций, найти такие выразительные подробности, из которых сложится живая, правдивая картина действительности.

Г. Чухрай в этом фильме одержал победу дважды—и как сценарист и как режиссер. Для Чухрая-режиссера она особенно знаменательна, ибо здесь он почти отказался от стремления к внешней эффектности, которое сказывалось в «Сорок первом». (Пожалуй, только несколько раз не удержался постановщик от соблазна «красивого кадра». Один из таких—распростертое тело девушки-украинки на фоне полевых ромашек.) Ключ к истинной правде искусства художник искал в другом. Это понимаешь, когда видишь на экране бойцов—не расставленных в живописной режиссерской мизансцене, а живущих в напряженной атмосфере фронта, усталых, запыленных, но не утративших веры, сердечности, юмора. Когда видишь на вокзальном перроне женщину в коротком потертом пальтишке (Э. Леждей), смотришь в ее усталые, но сияющие счастьем глаза, замечаешь, как неловко—с непривычки!—спотыкается она о костыль мужа, пытаясь идти с ним в ногу... Во всем этом—приметы времени, характер народа.

Можно напомнить и сцену с генералом (Н. Крючков)—человеком чуть-чуть лукавым и насмешливым, ведущим дружеский разговор с бойцом. И то, как происходит «официальное знакомство» Алексея и Шуры. И то, как бежит через поле мать, бежит так, что перехватывает дыхание, подкашиваются ноги: приехал сын! И многое другое можно напомнить, чтобы показать, насколько правдиво и просто раскрываются в фильме взаимоотношения людей, их внутренние порывы, душевное состояние...

Картина говорит правду о человеке, говорит с любовью, с желанием, чтобы зритель нутром своим воспринял ту высокую нравственную норму поведения, ту человеческую порядочность, нетерпимость к фальши, которые отличают людей, что проходят перед нами, отнюдь не демонстрируя, а словно исподволь открывая свои драгоценные качества.

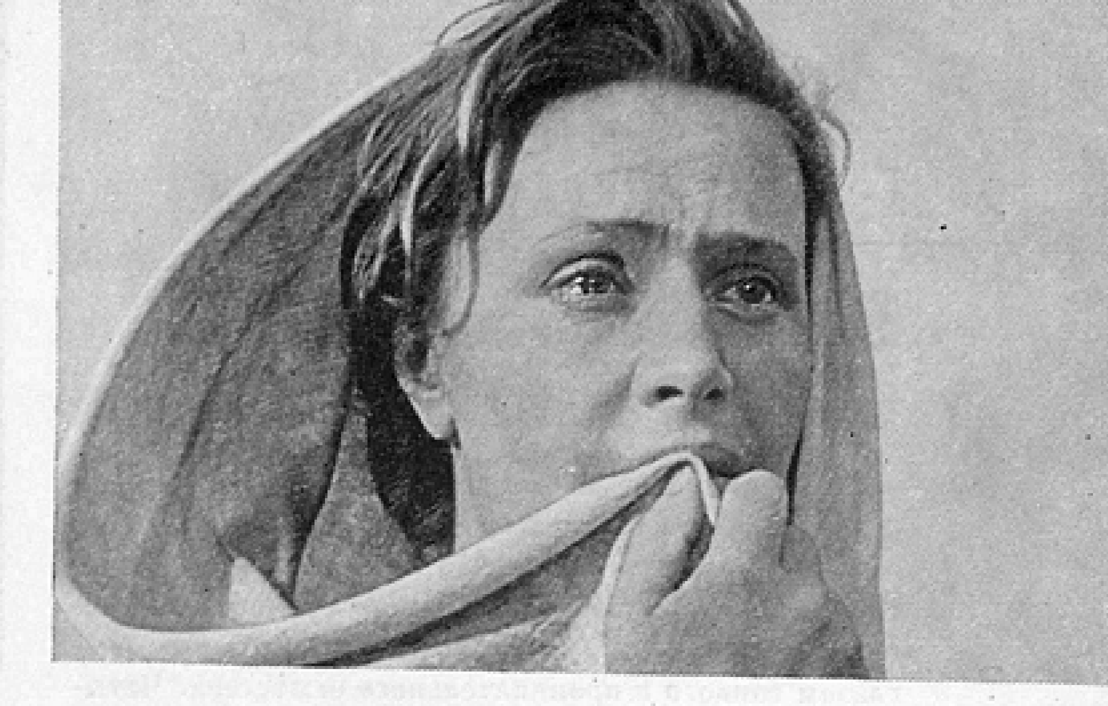
Л. Сухаревская

Деталь играет

Фильмом «Баллада о солдате» Чухрай открылся как тонкий и умный художник. Не могут не радовать творческие принципы, лежащие в основе этой работы. Но разбирать их—не моя задача. Я, пожалуй, коснусь только одной стороны режиссуры в воплощении материала—искусства детали.

Чухрай великолепно владеет деталью, подробностью. В искусстве актера и режиссера деталь дает светотень портрету, делая его живым, выявляет подчас не сразу видимое, удивляет раскрытием «тайных» сторон характера, явления, процесса. Деталь, в отличие от детализации—этого порождения натуралистической жвачки и надежной опоры ремесла,—участница вдохновенного мышления художника. Такова она у Чухрая.

Это мальчик, пускающий мыльные пузыри на лестнице дома, куда герой приходит к жене Павлова,—маленький образ лопнувшего семейного счастья. Это девочка, закусывающая губу в момент, когда старик Павлов говорит Алеше: «А жена... Передай...»—ее недетский страх от того, что сейчас раскроется горестная правда... Это пожилая женщина на развалинах дома...



«БАЛЛАДА О СОЛДАТЕ»

А мать Алеши. Прекрасно сыграла А. Максимова эту роль—так цельно, на каком-то едином дыхании. С хватающей за душу простотой задает она сыну вопросы: «Бреешься?», «Куришь?»... И смотрит. И знает, что уже больше не успеет ни о чем спросить, хотя спросить надо многое, куда более важное. Потому что сейчас он уйдет от нее, почти не успев прийти...

Это тоже деталь—деталь, психологически удивительно глубокая.

И актеры подчинены такой творческой манере, играют тонко, играют едино.

Все это—настоящее искусство.

Поэтому в актерских работах вы не увидите броскости, зато уловите внутреннюю взволнованность, «зараженность» внешне скромным, но человечески глубоким материалом роли. И потому вам запомнится Евгений Урбанский—инвалид, в напряженном, мучительном раздумье которого меньше заботы о том, как будет жить он, Василий, если... если не встретит, не примет жена, и гораздо больше боязни, как бы не утратила она в тяготах и бедах военного времени добрые чувства, цельность души, как бы не разрушился идеал дорогого, близкого ему человека. Поэтому так убедительна Элла Леждей, которая в крохотном эпизоде встречи с мужем сумела так много сказать о своей героине—о ее нелегкой жизни в тылу, о ее большом, неугасшем чувстве, о душевной стойкости, чистоте... А «зверь-лейтенант»—какого славного, мудрого, щедрого сердцем человека показывает Е. Тетерин! Или случайно встретившийся фронтовик—Г. Юхтин, быстро промелькнувший на экране, но оставшийся в памяти своей трогательной любовью к жене, счастливый от того, что смог передать ей свои приветы: «Скажешь—видел меня!.. Видел, понимаешь?»

Каждый из этих людей надолго остается в нашей памяти, а все вместе они сливаются в единый светлый образ народа, мужественного, богатого душой, сильного своим нравственным здоровьем.

«Баллада о солдате» славит простого советского человека. Но прославлять можно в величавых гимнах, а можно и в лирической песне. Г. Чухраю ближе лирико-драматический жанр. При всей реалистичности актерской игры, деталей, обстановки картина полна поэзии. Режиссер не боится высокого взлета чувств. И, конечно, сильнее всего поэтическое начало фильма проявляется там, где встречаются, сталкиваются два юных характера, где происходит зарождение любви Алеши и девушки, случайно оказавшейся рядом с ним в вагоне,—милой, бесхитростной Шурки.

Здесь лирическое дарование Чухрая—мы говорим в первую очередь о Чухрае, потому что прежде всего режиссером создана светлая

Г. Халтурин

Сорок секунд

В «Балладе о солдате» Г. Чухрай показал себя мастером психологической подробности—негромкой и объемной, оригинальной и достоверной. Попробуем расшифровать четыре жеста персонажей, подсмотренные глазом тонкого и проницательного режиссера. Четыре движения, на долю которых падает 30—40 секунд экранного времени,—они идут на среднем плане в переходе на общий и завершают сцену встречи инвалида с женой.

Позади дорожные сомнения и тревоги, счастье и горечь первых минут после разлуки. Вместе с уходящей кромкой перрона медленно удаляются две фигуры—мужчина на костылях и женщина.

Она берет его за локоть по привычке, по старой, давнишней, подумать только—довоенной привычке. Так же, как делала это тысячу раз, гуляя с ним в парке, идя по улице, рассматривая картинки в театральном фойе. Берет почти машинально. Они идут так некоторое время, а потом, споткнувшись о костыль, она снимает руку.



«БАЛЛАДА О СОЛДАТЕ»

Снимает потому, что так удобнее. Физически. Обоим. Однако же она испугалась своего движения—вдруг он решит, что ей неудобно идти рядом с инвалидом? Что не к лицу ей с ним, калекой, появляться на людях? Что вот уже надоело или скоро надоест, что и в самом деле так лучше—идти врозь,—не обязана она мучиться. И тогда она протягивает к нему руку, но не получает ответа. Он боится жалости. На равных—так на равных.

Она понимающе опускает руку и продолжает идти с ним рядом, ласково глядя ему в лицо.

Четыре движения!

лирическая атмосфера этих сцен,—раскрывается в полной мере. Но оно еще сочетается с выразительным операторским искусством В. Николаева и Э. Савельевой, благодаря которому донесены тончайшие оттенки чувств, с прозрачной музыкой М. Зива, наконец, с наредкость удачной, неподдельно искренней игрой совсем еще молодых актеров Володи Ивашова и Жанны Прохоренко.

Очень тонко проследили режиссер и актеры за развитием взаимоотношений парня и девушки. Как они робко идут навстречу друг другу, сменяя официальное «вы» на дружеское, близкое «ты» и снова переходя на «вы»... Уже в этом видна чистота характеров. Испуганный, настороженный взгляд Шурки постепенно теплеет, и уже не исподлобья смотрит она на юношу, а широко открытыми, восторженными глазами: «Я никогда не встречала такого парня, как ты». С непонятным ему самому удивлением, а затем с трогательной бережностью и трепетным волнением относится к своему первому чувству Алеша. Как целомудренна эта любовь! И в ней опять мы видим ту чистоту, ту высокую мораль, которая определяет существо характера героя. За нее и сражается солдат!

●

Герой «Баллады о солдате», чудесный парень Алеша, погибает на фронте. И хотя самой смерти его нет на экране, мы реально ощущаем тяжесть и боль этой утраты. Она раскрывается в образе матери, не проводившей сына на фронт и не дождавшейся его возвращения. В черном траурном платье выходит она на дорогу, по которой уходил на фронт и приезжал на короткое свидание с ней Алеша, и взгляд ее говорит о безмерном материнском горе...

Этим образом начинается и кончается фильм. Он рождает чувство горечи и печали, но сильнее рождаемая им радость от сознания, как красив, чист, честен, гуманен советский человек.

В утверждении высокого человеческого идеала—ценность картины, ее современность.

Это нужно людям.

Рецензии и Заметки

М. Каснецкая

В декоративном обрамлении

Первый день мира. Как он не похож на все предыдущие дни и на все последующие! Казалось, остановилось время. Девятое мая 1945 года стало рубежом тяжелого военного прошлого и мирного будущего. Это был День Победы, счастья, раздумий и надежд. Таким пришел он и на наши экраны. Сначала—в экстренных выпусках кинохроники, а затем—в художественных фильмах. Правда, некоторые постановщики излишне увлекались праздничной парадностью, обилием заздравных тостов. Другие же стремились об этих событиях рассказать просто, человечно, задушевно. Так было в фильме «Дом, в котором я живу». Здесь под залпы победного салюта спал солдат, впервые за все военные годы спал крепко и спокойно. А героини «Добровольцев» в это время срывали маскировку и смывали бумажные полосы с окон—непременные приметы военного времени. В этот день на ликующую площадь к людям шла сломленная горем Вероника («Летят журавли»), и ей передавалась всеобщая радость, именно сегодня она прощалась с одиночеством. Мы упомянули отдельные киноэпизоды, посвященные 9 мая 1945 года. Но вот—весь фильм посвящен этому дню*.

Белый флаг парламентера. Залитая солнцем площадь. Тост, поднятый за то, чтобы всюду пахло сиренью, а не порохом. Традиционный праздничный салют. Но по мере того как разворачивается действие, как в киноповествование втягиваются все новые и новые персонажи, ощущение мира и счастья исчезает. Следующие кадры уже говорят о другом—о призрачности мечтаний, о бренности человеческого счастья.

К героям приходит первая любовь. Кажется, пришло счастье, радость. Но через несколько минут гибнет любимый. Верит своей избраннице капитан Нефедов, но выясняется, что она полюбила его друга. На пороге родного дома эсэсовец убивает Фишера. А сын и жена, к которым рвался он,—рядом, в соседнем квартале.

Нет, День Победы не принес радости героям фильма. Наоборот, он стал для них горше иных военных дней. Конечно, такое решение темы не могло быть случайным. Это творческий замысел как сценаристов И. Ольшанского и Н. Рудневой, так и режиссера Я. Сегеля. Очевидно, они хотели сказать: «Смотрите, люди, война окончена. Но война продолжается. Уже в первый день мира нужно думать о том, чтобы война не повторилась. Она трагична как для русских, так и для немцев, трагична для всех народов».

Нет оснований брать под сомнение благородные стремления создателей фильма. В своей картине они хотели показать, как трудно завоевать и сохранить мир, хотели сказать, что радость победы не может заглушить горе и страдания, которыми за нее заплачено. И потому закономерно, что радость на этом празднике соседствует с горем. Но ведь рассказ идет о первом дне мира, и, естественно, в картине хочется видеть человеческое счастье.

В начале фильма кажется, что режиссер понимает это. Ослепительно яркое солнце золотит линии готического собора, в котором засели гитлеровцы. Постановщик раздвигает вековые неприступные стены. Мрак и безнадежность нависли над людьми, укрывшимися в соборе, каждый чувствует себя приговоренным к смерти. Но вдруг с солнечной площади прозвучало обнадеживающее слово «мир». И в следующих кадрах измученные люди выходят на эту площадь навстречу жизни.

* «Первый день мира». Сценарий И. Ольшанского и Н. Рудневой. Режиссер Я. Сегель. Оператор Б. Монастырский. Художник Б. Дуленков. Композитор М. Фрадкин. Звукооператор А. Избуцкий. Киностудия имени М. Горького, 1959.



«ПЕРВЫЙ ДЕНЬ МИРА»

Прекрасно поставлена сцена капитуляции немецкого гарнизона. Солдаты с остервенением бросают на залитую солнцем мостовую ненавистное оружие. Свет, улыбки, цветы... Но постепенно радостная нота уходит из картины, смещаются акценты, фильм обретает мрачную тональность.

В некоторых фильмах последних лет можно обнаружить тенденцию приглушать радость, говорить о счастье вполголоса, смеяться с оглядкой. На смену ходульной патетике, против которой велась справедливая борьба, пришла другая крайность—мрачная безысходность в изображении событий, намеренная ординарность героев.

Во власти этой крайности оказались и создатели фильма «Первый день мира». Стремление подчеркнуть трагические положения, обреченность героев определило его стилистику.

Михаил Платонов—советский парламентер. Он должен объявить немцам о капитуляции фашистской Германии. Противник засел в древнем готическом соборе. Михаилу нужно пройти по ничейной земле на виду у всех. Одинокий человек белым флагом идет по огромной пустой площади. Эта сцена снята сверху, и поэтому фигурка кажется маленькой и беспомощной на бесконечной брусчатке мостовой.

Пулеметная очередь—парламентер чудом остается жив. Но по мере того как развивается сюжет, у нас уже не остается сомнений, что часы Платонова сочтены. Режиссер напоминает об этом беспрестанно. В первую мирную ночь герой лишь случайно уходит из-под пистолетов гитлеровцев. Но мы уже твердо знаем, что это не надолго. Ведь авторы картины помнят, что «ружье должно обязательно выстрелить». Опять полюбившийся режиссеру прием—маленькая фигурка на фоне бескрайнего неба. И хотя оператор Б. Монастырский снял героя не сверху, как было раньше, а снизу—идея кадра остается та же: одинокий, беззащитный человек. Но вот и роковой выстрел. Платонов падает. Следующие кадры—в операционной. Медленно льется вода на большие сильные руки хирурга. Он моет их тщательно и долго. Сначала мылом, затем щеткой. Видимо, недаром режиссер приостанавливает действие, задерживая внимание на кадрах столь обычных и придавая им такую значительность: ничто, мол, уже не поможет герою, он обречен.

У нас нет оснований упрекать авторов в «искажении жизни». Умирали солдаты и в первый день мира, под звуки победных салютов расставались с любимыми, а часы тишины, возвестившей о начале новой, мирной эпохи, были для некоторых самыми горькими часами. Здесь создатели фильма не погрешили против фактов. Они погрешили против большого искусства. В картине лишь обыграны трагические ситуации, а не раскрыты суровые и реальные конфликты войны. Произошло это в первую очередь потому, что герои оказались лишенными характеров, индивидуальности. Михаил Платонов и Ольга—возлюбленные вообще, люди без биографии, без определенных конкретных жизненных черт.

Что мы знаем, что можем угадать в Михаиле Платонове (В. Виноградов)? Сцена в разрушенном университете, где инсценируется первая лекция Михаила, не только не обогащает представления о герое, наоборот, она уводит зрителя в некий условно-декоративный мир выспренних чувств. Написана и поставлена эта сцена на редкость безвкусно и манерно. Как зачарованная приближается Ольга к Михаилу, закончившему лекцию, и дарит ему свой поцелуй. Величественные развалины амфитеатра, остатки стрельчатых готических сводов, уходящих в яркое весеннее небо,—такой «антураж» годен для высокой трагедии. Но это всего ишь чувствительная декламация.

Заметим к слову—стремление режиссера к декоративности, внешней красивости обнаруживается и в других сценах. Словно позируют провинциальному фотографу участники банкета, что состоялся в освобожденном городе в День Победы. Режиссер решил точно соблюсти табель о рангах. Во главе стола—маститый полковник, а по обеим сторонам офицеры—наши и союзники.

Кажется нам, что все эти люди заняты одной мыслью—не помять мундир, не пролить вино, словом, как бы не нарушить правила хорошего

тона. Уж такие они все скучные, благопристойные, постные! Ну, а финальная сцена—тоже эффектная фотография. Посреди чистенькой, как будто вымытой площади—мраморный обелиск, а рядом с ним девушка в картинно скорбной позе. Красивыми прядями падают на ее плечи волосы, ни одной складочки на ладно сидящей гимнастерке... Ни подлинности переживаний, ни истинности страстей.

Герои фильма лишены содержательной индивидуализации. Чем, скажем, отличается Нефедов от Платонова? Почему последнему отдала Ольга предпочтение? Понять капризы женского сердца трудно. Оба они опутаны новенькими портупеями, фуражки сидят у них ладно, и шаг офицеры четко печатают. Правда, у одного волосы темнее. Но ведь это деталь мало существенная. А во всем другом они удивительно схожи. Да и героиня не может похвастаться яркой индивидуальностью. Правда, в литературном сценарии Ольга занимала больше места. Но вряд ли эпизоды, выпавшие из фильма, делали образ полнее и интереснее. Режиссер был прав, убирая банальные по репликам и ситуациям сцены.

В фильме Ольга строже и сдержаннее. Но сдержанность эта оборачивается скованностью актерского исполнения. Режиссер не позволяет актрисе открыто показать свое горе, свои чувства. А у Л. Бутениной не хватает мастерства, актерского опыта, чтобы передать при внешней скупости средств всю глубину переживаний Ольги.

Жаль, что из картины ушла вся линия Марии Фишер, что вскользь рассказано о трагедии немецкой женщины, потерявшей мужа в первый день мира. Жаль потому, что этот эпизодический образ удался артистке Н. Менщиковой. Мария всего несколько раз появляется на экране, но каждый раз ее характер виден в новых проявлениях.

Точность психологических деталей, лирический подтекст, которые отсутствуют у главных героев, отданы второстепенным персонажам. Именно они обрели и жизненную конкретность и художественную достоверность. Добрая, веселая медсестра Наташа (Л. Овчинникова), полный духовной силы военный хирург (А. Вовси)—рядом с ними особенно надуманными кажутся и центральные персонажи и самый путь, который был избран авторами.

Нет, не таким мы запомнили первый день мира! Не скорбными мелодиями, а величием духа народа, одержавшего победу, отозвался он в наших сердцах.

Ф. Маркова

Мы ждали другого

Если бы нужно было в трех словах определить причину разочарования, которую вызывает кинофильм «Повесть наших дней»*, мы сказали бы: множество маленьких неправд. Но картина, посвященная важным историческим преобразованиям в жизни советской деревни, заслуживает не трех резюмирующих слов, а более детального разговора.

Весной 1958 года было опубликовано решение партии и правительства о реорганизации МТС, о передаче техники колхозам. Оно было вызвано коренными изменениями, происшедшими в последние годы в колхозном строительстве, и открыло перед людьми современной деревни широкие, многообещающие перспективы. Закономерно стремление художников кино осмыслить это важнейшее событие, показать его прогрессивную роль.

Актуальность фильма на современную тему, разумеется, не измеряется масштабами календаря: месяц прошел со времени событий—актуально, полтора года—неактуально. Актуальность определяется умением художника ощущать пульс времени, видеть перспективу, органически связывать наше сегодня и завтра. Не вспять, а вперед должны быть обращены его помыслы, тогда правомерно и интересно и обращение к прошлому—далекому или близкому.

Действие фильма «Повесть наших дней» происходит, очевидно, осенью 1957 года, незадолго до постановления о реорганизации МТС. Об этом можно судить по тому, что среди передовых людей деревни идут разговоры о необходимости передать технику колхозам, по намекам секретаря райкома Сокола о постановлении, которое готовится в ЦК.

Рассказывая об этом недавнем времени, авторы для «остроты» сюжета решаются привнести в повествование одну досадную неправду. Они изображают дело так, будто решение о передаче техники колхозам родилось в непримиримой борьбе двух

* Сценарий М. Винокурова. Режиссер А. Маслюков. Оператор М. Черный. Художник В. Агранов. Композитор А. Свешников. Звукооператор А. Федоренко. Киевская киностудия имени А. П. Довженко, 1958.



«ПОВЕСТЬ НАШИХ ДНЕЙ»

сил: колхозного крестьянства и руководства МТС. Председатель колхоза Алексей Коваль, члены его артели оказываются по одну сторону «баррикад», директор МТС Иван Коваль, тракторист Варава, секретарь райкома по зоне МТС Осадчая—по другую. Для пущей мелодраматичности в разных, «враждующих» лагерях оказываются даже отец и сын — председатель колхоза и директор МТС. И с самого начала картины эта внешне эффектная, но ложная посылка авторов рождает чувство недоверчивой настороженности: ведь каждому отлично известно, что мысль о передаче техники колхозам вызревала и у колхозников и у механизаторов, если это были люди, наделенные чувством нового, умеющие заглянуть вперед, проявить коммунистическое, заботливое отношение к интересам государства. С другой стороны, эта мысль вызывала сопротивление людей косных, боящихся ответственности и равнодушных к делу, независимо от того, работали ли они в колхозах или в машинно-тракторных станциях. Следовательно, не там увидели авторы «линию фронта», где она проходила на самом деле, и основной конфликт поэтому оказался фальшивым и неправдоподобным.

А ведь на этом шатком основании зиждется вся композиция фильма. Вспомним: он начинается эпизодом, который должен непосредственно показать, что МТС превратились в тормоз колхозного производства—в самый разгар уборки директор МТС Иван Коваль отнимает у колхоза столь необходимый ему третий комбайн, обрекая членов артели на тяжелый и малопродуктивный ручной труд. А в последних кадрах картины молодая жена директора после опасной операции благополучно разрешается мальчиком. Эта символическая сцена, для большей наглядности сопровождаемая еще и словами прозревшего директора МТС: «Новое рождается в муках»,—как бы иллюстрирует ту мысль, что постановление партии и правительства рождалось в отчаянной борьбе с противоборствующими силами, в «муках».

Здесь и поистине странная интерпретация темы и удивительный художественный примитив.

Старый коммунист, не раз показывавший свою преданность Родине и партии, личное мужество и талант организатора, Иван Коваль в новой исторической обстановке ведет себя как человек грубый, вздорный, неспособный понять новое, прогрессивное. Политическая близорукость Коваля достигает прямо-таки Геркулесовых столпов во взаимоотношениях с сыном—не понимая его высоких побуждений, его умного, государственного подхода к делу, он доходит до того, что требует исключения Алексея из партии.

Так Иван Коваль малюется одной черной краской. И естественно, что это привело к убийственному обеднению актерских средств исполнителя Г. Козаченко. Прямолинейно определив линию поведения своего героя в начале картины, актер оказался не в состоянии свести концы с концами в финале, сколько-нибудь убедительно раскрыть процесс его душевного прозрения и перерождения.

Так же схематично и назойливо однообразно сыграна артисткой Г. Клишко Осадчая—секретарь райкома по зоне МТС.

Актриса старательно подчеркивает в Осадчей какую-то тупую убежденность в своей правоте, неумение откликнуться на чувства и помыслы окружающих людей, понять их разумные доводы. И снова в таком карикатурном обеднении образ лишен человечности, жизненной правды.

Не привлекает к себе и «положительный» герой—секретарь райкома Сокол (И. Дмитриев), который на протяжении всего фильма многозначительно улыбается, как человек, который что-то знает, но до поры до времени молчит и предоставляет событиям развиваться своим чередом.

Только Алексей Коваль, роль которого исполняет А. Гончаров, вызывает к себе интерес, в нем есть живой темперамент, ум и человеческая теплота.

И наверно, если бы авторы дали своему герою возможность действовать свободно, исходя из логики характера, если бы вокруг него оказались живые, интересные люди, а не ходульные персонажи, можно было бы порадоваться: на экране мы бы встретились с умным, деятельным, волевым вожаком колхозных масс.

Но живо намеченный образ так и не успел раскрыться в фильме, подойдя к благополучно-медовому финалу: мачеха подарила Алексею маленького братца («новое рождается в муках»...), отец осознал свою ошибку, Сокол разъяснил, что желанное решение скоро будет обнародовано... Следовательно, герой может оставаться спокойным и безмятежным.

И тут возникает горячее желание поспорить с создателями «Повести наших дней». Нет, не такого решения темы ждали мы! Не пришла пора сложить руки Алексею Ковалю.

В фильме есть такой эпизод. Когда Алексей Коваль требует у отца объяснить, почему тот отнял у него третий комбайн, Иван Коваль отвечает: «Ну, а я у кого возьму? Сам знаешь—горобеевский голова—пень. Не помоги ему, завалился бы»...

И хотя авторы в простоте своей полагают, что такой ответ изобличает директора МТС как реакционера и самодура и что стоит передать машины в собственность колхоза, которым руководит Алексей, все проблемы сами собой решатся, возникает естественный вопрос: ну, а в самом деле, что же будет тогда с горобеевским головой, с его колхозом? Разве не интересно было бы в фильме найти ответ на этот вопрос? Вероятно, такой конфликт прозвучал бы куда более актуально, чем показанное столкновение отца и сына.

Картины, вроде «Повести наших дней» или «В степной тиши», выпущенной «Мосфильмом», или «Строгой женщины», созданной на студии «Беларусьфильм», актуальностью темы прикрывают поверхностное знание жизни современной деревни, ее людей, ее героев. Буквальное следование за фактом, неглубокое, прямолинейное истолкование сложных жизненных процессов не могут привести к настоящему художественному успеху. А ведь ради этого делается фильм...

М. Иофьев

Клич, брошенный гуманизмом

Простор океана, сумрачность горной страны, ледяные пещеры, ледяные поля, космические дали. И здесь же, рядом, в непосредственном соседстве,—строгая будничность лабораторий, обсерваторий, метеорологических станций. Кадры, переносящие на экран «мерцание светил», и кадры, запечатлевшие внимательный взгляд ученого. В фильме «Алерт»* перекликаются, сопоставляются два мотива, они организуют течение сюжета, изобразительный строй фильма, монтаж: вселенная, все еще полная загадок, и человек, постигающий тайны мира. «Алерт»—одновременно и масштабный и очень сосредоточенный фильм: тема его—планета, мироздание и разум, целеустремленность исследователя. Пафос научных открытий и подвигов выражен в кинолетописи, посвященной работе геофизиков, в увлекательном кинорепортаже о проведении Международного геофизического года.

Общий план—самолет, на борту которого установлены гравиметрические приборы. Крупный план—руки гравиметриста, ведущего записи. «Обь» у берегов Антарктиды, снежное поле, поселок Мирный—синоптики проводят съемку облаков, геолог рассматривает в микроскоп образцы пород. В разных пунктах запускаются зондшары—научный работник следит за показаниями радиолокатора. Шхуна «Заря»—единственное в мире немагнитное судно; девушка снимает показания приборов; мчится оленья упряжка; якутская станция по изучению космических лучей—и опять наблюдения, исследования, записи. Сценарист А. Гладков и режиссер Б. Ляховский от начала и до конца фильма сохраняют единый принцип: «Алерт» раскрывает многообразие, загадочность мира и утверждает творческую волю человека. «Высоко в воздухе, глубоко в морях, на поверхности всех континентов ученые... по единому сигналу 1 июля 1957 года начали единовременный натиск на еще нераскрытые тайны природы».

Член-корреспондент АН СССР В. В. Белоусов говорит о задачах МГГ: «...изучение разнообразных процессов, происходящих в земной атмосфере, в водах океанов, в недрах нашей планеты с тем, чтобы использовать те знания, которые мы получим, на благо всего человечества». Рассказать об этом на экране, чтобы даже неподготовленному зрителю ясны были смысл и методы исследования

* Сценарий А. Гладкова. Режиссер Б. Ляховский. «Моснаучфильм», 1959.

и чтобы повествование не превратилось в хаотичное скопление фактов, — эту цель преследует «Алерт». Авторы фильма использовали материал кинохроник, они прибегали и к специальным съемкам и призвали на помощь мультипликацию, наглядно разъясняющую некоторые явления природы. Научно-популярный фильм «Алерт» не только заинтересовывает — порой он волнует, как фильм художественный.

«Алерт» убеждает юношей, мечтающих о путешествиях и открытиях: наука — «непрерывный, каждодневный труд... внимание... терпение... выдержка». Авторы фильма увидели и донесли своеобразную романтику этого труда. Романтический мотив подвига также присутствует в фильме. В историческом отступлении зрители видят старинную карту, по которой двигаются каравеллы отважных мореплавателей. Демонстрируются кадры кинохроники: путешествия Георгия Седова, Амундсена, экспедиция Папанина. Так устанавливается преемственность в науке. И сейчас опасность подстерегает ученых: «четыре смельчака» живут на недоступном леднике Федченко, отряды исследователей пробираются на верблюдах через пески, на лошадях через бурные реки, на оленях в тундре, буйволы тащат в горы аппаратуру, шторм застиг корабль в океане, альпинисты штурмуют вершины. Академический рассказ становится эмоциональным, напряженным.

Между тем фильм снят и смонтирован объективно, без нарочитой экспрессии, режиссер стремился к ясности и простоте. Некоторые кадры очень красивы и величественны, но таков их материал: красота и величие заключены в природе и в деяниях человека. К сожалению, в дикторском тексте сдержанность становится уже бесстрастием. Текст вполне литературен, он экономен, в нем нет риторической выспренности, но он робко следует за изображением и поэтому кажется отрывочным, дробным. Думается, автор текста мог бы не только разъяснять, но и рассуждать, не только комментировать факты, но и более свободно освещать их — как публицист, историк, философ. И еще одно замечание: боязнь бытовой интонации сделала текст сухим. Шутка лишь украсит лекцию, даже если тема ее важная, значительная. Тем более это относится к лекции экранной.

Фильм, посвященный проблемам геофизики, в то же время насыщен общественной проблематикой. Разноязычные титры объявляют: «Алерт» — «будь готов к наблюдениям», «Алерт» — «дружный аврал ученых всех стран». Тема единства ученых и более широкая тема — единства людей, одушевленных идеями прогресса и мира, выражены в фильме зримо и образно. После запуска первого советского спутника Земли на экране проходят газеты всех стран, сообщающие об этом беспримерном событии, радиолюбители, слушающие сигналы спутника, посетители Брюссельской выставки, рассматривающие его макет, ученые, наблюдающие за его полетом. Фильм утверждает: успехи советской науки — выражение стремления к миру и процветанию, оно получает мировой отклик, его поддерживает человечество. «Алерт» — не только сигнал, обращенный к ученым, это клич, брошенный гуманизмом.

Ф. Светов

Забыв о „малом"...

Фильм называется «Песня о Кольцове»*. Это произведение не научно-популярное, это и не иллюстративный материал к школьной программе.

«Песня о Кольцове» — самостоятельное художественное произведение.

«Заявка» на него дана уже в названии. «Песня...» — это и утверждение некоего своеобразия в подходе к теме и, так сказать, определение жанра — романтизированный рассказ о трагической судьбе поэта — право на поэтическую трактовку темы — песнь о поэте.

И вот мы слушаем эту песню — смотрим фильм. Юноша Кольцов — сын воронежского мещанина-прасола любит девушку. И она его любит. Не устает любоваться юноша и красотой родной природы. Он молод и талантлив. Он и сам не понимает, как он талантлив. Поет, как птицы поют. Увидит степь — поет про степь, увидит косцов — поет про косцов...

А вокруг — тяжкая жизнь. Продают любимую девушку, богатырей-косцов гонят по дорогам, как скот, — перепродают из одной губернии в другую.

* Сценарий В. Кораблинова. Режиссер В. Герасимов. Оператор Г. Пышкова. Художник Е. Свидетелев. Композитор В. Дехтерев. Звукооператор Н. Тимарцев. «Мосфильм», 1959.

Люди страстные, талантливые скитаются от села к селу, а надутые пустые фанфароны рассуждают о народе, как о быдле... Темная, нищая, страдающая страна и необычайный город, непостижимо возникший на берегах Невы. Тупой и бездарный «воронежский пиит» Волков—и Пушкин, Белинский, Жуковский; петербургские окололитературные франты и провинциальное, безжалостное в своем невежестве «общество». Вольная природа — реки, поля, снега и затхлый мещанский дом отца, в котором для больного чахоткой поэта нет места лучше холодного мезонина, там по крайней мере он один...

Собственно, сюжета как такового в фильме о Кольцове нет. Авторы ведут нас от одного впечатления, определяющего, по их мнению, поэтическое мышление поэта, к другому, показывая разные стороны жизни России той поры, монтируя поэтичные пейзажи со сценами провинциального мещанского быта. Да, конечно, красота родной природы, с одной стороны, и страшная правда тогдашней действительности—с другой, определили характерные черты музы поэта. Но ведь был еще Алексей Кольцов, поэт, по словам Белинского, с талантом «небольшим, но истинным, даром творчество неглубоким и не сильным, но неподдельным и не натянутым...». Был человек со своей трагической человеческой судьбой, оставивший нам небольшую книжку прекрасных русских стихов...

Разумеется, не существует рецепта для создания фильма о замечательном человеке. Это может быть история всей его жизни, ее начала или конца, а может быть и рассказ об одном дне жизни. Но прежде всего это должен быть фильм о человеке. Странно, что о простой этой истине надо до сих пор говорить, хотя общеизвестно, что беда многих наших биографических фильмов, сегодня справедливо забытых, заключалась именно в пренебрежении и забвении этой «малости».

О ней, увы, забыли и авторы «Песни о Кольцове». Вернее, они решили, что достаточно поставить в кадр актера и снимать его в различных ракурсах, заставляя переживать различные душевные состояния: горе, радость, волнение и т. д., чтобы создать образ, претендующий на психологическую глубину. Но когда чувство не рождается изнутри, когда оно не вызвано тем, что на языке актерской профессии называется «предлагаемыми обстоятельствами»,—на экране возникает нарочитая поза, фальшь.

Меньше всего в этом повинен молодой артист В. Коняев, как раз в его потенциальные возможности веришь, но им не в чем раскрыться, потому что роль лишена сквозного действия, подлинной драматической основы.

Авторы фильма пошли по пути иллюстрирования биографии Кольцова, хотя сам этот принцип противопоказан природе кинематографа. Схема построения картины предельно проста. Контрасты русской жизни первой половины прошлого века и поэт, чье творчество этими контрастами взращено. А уж дальше и того проще: каждое из наиболее «кинематографических» стихотворений наглядно иллюстрируется. Поэт сталкивается с каким-то событием, оно его потрясает — он создает стихотворение. Скажем, Кольцов, вернувшись домой после неудачных поисков проданной невесты, видит в дверях церкви живописную группу—точную копию пукиревского «Неравного брака». Поэт уединяется в сарае и шепчет стихи. Или, попав на сельский праздник, наблюдает, а потом и сам участвует в пении и танцах целого кордебалета пригожих пейзан, пьет хмельную брагу—и снова слагает стихи. Иногда, впрочем, он не шепчет, а просто поет. И вместо фильма о жизни, о судьбе русского поэта предлагается нечто вроде оперетты по мотивам его биографии.

А ведь материал фильма давал возможность раскрыть драматизм человеческих отношений. Но авторы фильма проходят мимо всего сколько-нибудь психологически сложного, действительно драматичного, о котором нет прямых упоминаний в стихах Кольцова. Будто бы поэзия—это зарифмованная фотография увиденного.

Стопятидесятилетие со дня рождения Кольцова, которое недавно отмечала страна и к которому был приурочен выпуск фильма,—это ведь повод для юбилейных торжеств, только этого мало для произведения искусства. Для художественного произведения нужно открытие, собственное, оригинальное ви́дение предмета, стремление современно сказать что-то новое о том, что уже нам известно.

Авторы «Песни о Кольцове» лишь повторили ошибки и штампы дурных биографических фильмов. У них не было внутреннего повода для создания картины, не оказалось и мастерства, чтобы достойно воплотить на экране образ народного поэта.

Нет, не стоило даже к юбилею выпускать такой «юбилейный» фильм.

Кинотравма

В. Ардов



Рисунки художника Е. Мигунова

ФЕЛЬЕТОН

Жена открыла дверь в комнату, и лежавший на тахте муж ее вяло поднял голову, морщась от света. Очень скоро он закрыл веки и щекой припал к подушке.

—И давно он так?—шепотом спросил врач.

—Третью неделю... Сперва мы и не заметили. Тем более—у него отпуск. Ну, лежит много, ну, молчаливый, ну, раздражается часто... А потом смотрим: он уже и вставать перестал с постели... Кушать перестал. Если покричишь на него—он тово: съест яичко или там чаю проглотит, а то— совсем не евши...

—Угу,—значительно произнес врач,—так.—И, обратившись к больному, деликатно спросил.— Можете отвечать мне? У?

Больной вместо ответа повернулся лицом к стене.

—Понятно!—отозвался врач и указал пальцем на жену.—Тогда вы будете говорить. Сколько ему лет? Чем занимается? Болел ли раньше психически? Какова наследственность?

Пока жена, путаясь и сбиваясь, отвечала на анкету, больной завозился на постели и злым взглядом посмотрел на беседующих.

—Понятно,—резюмировал врач.—Ну а как насчет вина? Злоупотребляем?

—Сам ты алкоголик!—внезапно сказал больной.

—Вася! Разве так можно?! Доктор хочет тебе помочь, а ты...—начала было жена, но врач перебил ее:

—Не обращайте внимания. Лучше скажите: с чего же это началось, по-вашему?

—И кто его знает... До отпуска он был вроде нормальный... Потом сходили мы с ним в кино. Вернулся он погрустневший... На другой день я поехала к маме—мама у меня за городом живет... Да... А приезжаю вечером—он еще грустнее. Спрашиваю: «Что делал, как прожил день?» А он: «Я, говорит, опять был в кино»... Ладно. На третий день...

—Тоже пошел в кино!—продолжал врач и улыбнулся с каким-то даже удовольствием.

—Да! А вы откуда знаете, доктор?

—Это теперь частые случаи. У нас ведь—вроде эпидемия кинотравм. На манер гриппа.

—Как, как вы говорите?!

Жена придвинулась к врачу и с интересом нагнула голову набок. Сам больной приподнялся на постели и с интересом приоткрыл рот. А врач, еще шире улыбаясь, сообщил:

—В современных картинах такие все печальные концы, что мы зафиксировали циклическую кинопсихастению: посмотрит человек три-четыре фильма подряд—и готов!

—В каком то есть смысле готов, доктор?

—А в этом—вот как ваш супруг. Видите—до чего довели...

Врач и жена в один и тот же миг повернулись к больному, а сей последний, явно смутившись, прикрыл лицо одеялом.

—Да вы не стесняйтесь, товарищ!—ласково промолвил врач,—ну, заболел, ну, головка трещит... плакать хочется... и вообще, как говорится, свет



вам не мил... С кем не бывало? Вот мы вас подлечим, и все пройдет... Да-да, верьте мне!

—Доктор, я все-таки не пойму: причем же здесь кино?—настаивала жена.

—А вы спросите своего супруга. (Врач улыбнулся уже не без ехидства.)

Но больной сердито рванул плечом и снова поворотился к стене. Врач указал на это пальцем:

—Видите, как он реагирует? То-то и оно!.. Теперь ведь картины какие—все больше с печальным концом.

—Это зачем же?..

—А сценаристы и режиссеры считают, что так—красивее... Теперь до конца кинофильма выживают исключительно мерзавцы. А порядочные герои—все подчистую мрут по ходу сюжета.

—От чего мрут?!

—Ну, сюжет так строится... Кого как прикончат: пулей или балка задавит... а кто утонет или повесится. Травятся тоже много. А которого героя сценарист помилует, его режиссер от себя уморит.

—И с чего же это они так озверели, доктор?

—Я же вам говорю: мода такая пошла. Считается, что если персонажей не убивать, то получается пошлость и лакировка. Ну, они и озверели...

—Сценаристы?

—Ага. И режиссеры, я говорю... А теперь уже и амплуа такое среди артистов выработалось: герой на две части с печальным концом на шестисотом метре пленки...

Больной медленно возвращался к участию в беседе, пока шел приведенный выше разговор. И вдруг он сказал:

—А за что ж они нас... нас за что мучают—зрителей-то?!

Врач улыбнулся и похлопал киножертву по плечу.

—Вот об этом и речь... Пока вы поправитесь, надеемся, поправят и там положение: отучат их пугать аудиторию и вообще наводить пессимизм...

Больной безнадежно махнул рукой.

—Видите?.. не верит уже,—вздохнув, заметила жена.

—А ничего. Вы его пока не пускайте в кино. На телевизоре тоже пусть не смотрит, если фильм показывают. Пропишу я пока бром, капельки Бехтерева... Оно и пройдет...

—Доктор, а если бы его лечить кинокомедиями?.. Чтобы смеялся бы...

—Да где ж их взять—комедии?.. Если хотите из кино что-нибудь смешное иметь, постарайтесь добыть смету на постановку какого-нибудь фильма—все равно какого: художественного, научного, технического... Вот обхохочетесь!

—Что вы говорите?!

—Уверяю вас. Кинематографисты и сами смеются над этим. Там такие расходы и так мотивированы... Но это уже потом, когда ваш супруг немножко поправится. Ну, я пойду... А то теперь в связи с этими кинотравмами вызовов у нас прорва... Где тут у вас можно написать рецепты?

—Прошу вас, доктор,—вот сюда...

Когда жена увела врача, больной приподнялся на кровати, крякнул и почти нормальным голосом произнес:

—А что это я, в самом деле, раскис?.. Умирают—ну и пес с ними! Нечего их жалеть: они ведь все придуманные!..

И в глазах его появилось энергичное выражение. Он взял со столика подле тахты расческу и начал приводить в порядок сильно всклокоченную голову...

Действие кинотравмы явным образом кончалось.





А. П. ЧЕХОВ

К 100-ЛЕТИЮ
СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ
А. П. ЧЕХОВА

Л. Погожева

Наш мудрый друг

Есть гениальные художники прошлого, при мысли о которых возникает не молитвенный восторг и желание преклонить голову, а такая сердечная теплота и светлая радость, будто подумал о ком-то близком и дорогом. Трудно себе даже представить такого гения отлитым в бронзе, и холодноватое слово «классик» произносишь по отношению к нему с оттенком смущения. К таким художникам принадлежит Чехов.

Вероятно, не для всех это так. Ведь у каждого человека среди имен великих и любимых есть несколько, а иногда одно и единственное имя того, чье творчество как-то поособому близко, ибо отвечает более всего твоим идеалам прекрасного, созвучно твоему душевному строю, хотя и канули в вечность эпоха, породившая художника, и среда, питавшая его творчество.

Годы не отдаляют от нас творчество Чехова. Оно не увядает со временем. Может быть, даже, напротив, приобретает все большую жизненную силу, в нем открываются новые стороны, и оно оказывает все более заметное влияние на современное искусство.

Чистыми и честными мыслями, светлыми, гуманными идеалами, суровой критикой пошлости, мещанства, глубоким искренним демократизмом, любовью и верой в русский народ, в его будущее, стремлением к правде, к осмысленной трудовой жизни—всеми этими сторонами своего творчества близок нам Чехов—«один из лучших друзей России, друг, любящий ее, сострадающий ей во всем», как писал о нем М. Горький.

В искусстве Чехова нас бесконечно очаровывают многие его стороны. Но главным при этом остается тонкое чеховское умение увидеть прекрасное, почти совершенное и великое в простом и обыденном и различить пошлое, злобное, отвратительно-жестокое тоже под маской обычного, заурядного, общепринятого.

Любовь к правде и ненависть ко всякой надуманной фразе, неестественной позе и пустой декламации привлекают нас в Чехове—человеке и писателе. Читаешь его рассказы, и понятным становится наблюдение Горького: «Мне кажется, что всякий человек при Антоне Павловиче невольно ощущал в себе желание быть проще, правдивее, быть более самим собой, и я не раз наблюдал, как люди сбрасывали с себя пестрые наряды книжных фраз, модных слов и все прочие дешевенькие штучки».

Без нравоучительного тона и всякой прочей дешевки Чехов как бы говорил своим современникам: вглядитесь пристально в жизнь, не ищите идеалов где-то вне окружающей действительности. Не делайте ошибки в поисках «великого человека» наподобие той, какую сделала героиня «Попрыгуньи», и вы увидите живущих рядом с вами подлинно великих людей—доктора Кириллова, доктора Астрова, доктора Дымова... Не отдавайте себя во власть чувству собственника, слепой жадности, иначе вам угрожает превращение в нечто свиноподобное, мерзкое, что и произошло с героем «Крыжовника». Не лгите, не унижайтесь перед сытыми и толстыми, не опошляйте, берегите чувство—этот чудесный дар, способный озарить жизнь, придать ей новый смысл, как это случилось с героями «Дамы с собачкой». И верьте, верьте, что скоро вишневым садом будет вся земля, и каждый будет возделывать этот сад, и увидит небо в алмазах!

Свою любовь к людям и веру в них сочетал Чехов с ненавистью к многоликому мещанству. Он был его врагом всю жизнь. Врагом непримиримым, неотступным, разящим точно, метко. «Письмо к ученому соседу»—первый укол, затем последовали удары все более разящие: «Дочь Альбиона», «Крыжовник», «Ионыч», «Человек в футляре» и многое-многое другое.

Чеховская эстетика—живой источник для современного искусства. В корне изменилась эпоха, изменились люди, новыми героями наполнилось наше искусство, но чеховское начало живет в нем.

Внимание к внутреннему, духовному миру человека, повествование «тихим» голосом о вещах на первый взгляд простейших, но имеющих глубокий смысл, влюбленность в русскую неяркую природу, умение создавать нужное настроение, многоплановость в решении сцен и эпизодов, бережность к слову — все это, окрашенное особой «чеховской» интонацией, способно бесконечно обогатить наше искусство.

Чеховское стремление всегда оставаться самим собой, сохраняя внутреннюю свободу рассказа и пристальность взгляда,—все это характерно и для творчества многих советских кинодраматургов и режиссеров.

В ранних произведениях Сергея Герасимова, в творчестве И. Хейфица, А. Зархи, у ряда молодых режиссеров—у М. Хуциева, Л. Кулиджанова, Т. Абуладзе, С. Ростоцкого, М. Швейцера—мы найдем по-разному отразившееся и трансформировавшееся «чеховское начало». Правда, не всегда поднимаются они до чеховского умения вдруг и совсем как бы неожиданно осветить какой-либо одной деталью изображаемую жизнь, подняться над ней, взглянув на нее с высшей точки зрения.

У Чехова всегда существует сюжет внешний и сюжет внутренний. За обыденным разговором о дожде и водке, среди обедов, чаепитий и ужинов, составляющих внешнее действие его рассказов и пьес, раскрываются конфликты глубокие, социально значимые.

Зачем же нам зачастую исчерпывать произведения экрана только тем, что на нем видно, и тем, что слышно?

Может быть, некоторые наши мастера забыли о знаменитом чеховском «подводном течении», которое так глубоко было понято К. С. Станиславским и Вл. И. Немировичем-Данченко? Каким драматизмом веет, например, от последней сцены «Чайки», где все решено на контрасте внутреннего и внешнего. Герои играют в лото, мирная, уютная комната, вечерний свет. Все собрались за круглым столом. Но как бесконечно далеки они мыслями своими от этой комнаты и друг от друга. Шум дождя за окном, неожиданное появление Нины, неверный свет зажженных свечей, реплики «невпопад», вдруг приоткрывающие то, о чем думают герои, и, наконец, выстрел за сценой, как итог, как точка в человеческой драме. А герои все продолжают играть в лото...

Также полифоничен, многосложен финал «Трех сестер», сливающий в аккорд чебутыкинское «Все равно, все равно» и ольгино «Если бы знать, если бы знать»...

В «бытовом» разговоре глухого Ферапонта и Андрея в «Трех сестрах», в разговоре дяди Вани, Елены Андреевны, Сони и няньки, между репликами героев как бы нет связи. У каждого героя своя внутренняя тема, и никто его не слушает, никто не отвечает. Как бы в параллельных рядах тянутся нити разговора, и трагедия одиночества героев начинает звучать с огромной силой.

Нет, еще по-настоящему не раскрыло киноискусство Чехова и чеховское. Проходит оно мимо величайшего клада, мимо многих его дум. И хотя по произведениям Чехова было поставлено более двадцати пяти фильмов, но всерьез, как об истинно чеховских, можно говорить лишь о нескольких.

Долгие годы экранизацией Чехова в кино занимались от случая к случаю, главным образом к юбилейным датам, выбирая из огромного богатства его произведений то, что лежит на поверхности, что полегче и попроще. И если, обозревая чеховский репертуар в кино, можно добрым словом вспомнить актеров—Москвина, Тарханова, Хмелева, Яншина, Корчагину-Александровскую, Грибова, Бондарчука, Ильинского, Гарина, Раневскую, Станицына, Ершова, Андровскую, Марецкую, Зуеву, Топоркова,—то большинство фильмов в целом добрым словом не вспомнишь. Они часто были очень слабыми, далекими по мысли и стилю от произведений Чехова. Игрался сюжет, и только внешний сюжет. Чеховская же точка зрения, его тонкая ирония и лирика не передавались в фильмах. Наиболее ярким примером непонимания Чехова в кино явился фильм «Анна на шее». Не осуждением мещанства, а апофеозом его прозвучал этот фильм с его аляповатой красивостью.

Чехов не любил проповеднического тона, он считал, что художник не должен тыкать указующим перстом, разъясняя, что хорошо и что плохо. Чехов уважал читателя, полагая, что в наивных поучениях он не нуждается. Но вместе с тем Чехов никогда не отказывался от ясной и твердой позиции и в жизни и в искусстве.

«В произведении должна быть ясная, определенная мысль. Вы должны знать, для чего

пишется, иначе, если пойдете по этой живописной дороге без определенной цели, то вы заблудитесь и ваш талант погубит вас» («Чайка»). А. И. Куприн приводит в своих воспоминаниях такое интересное высказывание Чехова:

«В одной хорошей повести я прочел описание приморского ресторана в большом городе. И сразу видно, что автору в диковинку и эта музыка, и электрический свет, и розы в петлицах, и что сам он любуется на них. Так нехорошо. Нужно стоять выше этих вещей. И хотя знать их хорошо, до мелочи, но глядеть на них как бы с презрением, сверху вниз. И выйдет верно».

Вот этой ясной точки зрения и презрительного авторского взгляда не было в упомянутой выше «Анне на шее». А без этого не было Чехова. Наивный натурализм не имеет ничего общего с его стилистикой. Он ей противопоказан.

Удачными чеховскими фильмами были «Шведская спичка» К. Юдина и «Попрыгунья» С. Самсонова. Не будем здесь анализировать эти старые, лучшие чеховские картины, равно как и те, что вышли к нынешнему юбилею Чехова. Посетуем лишь на то, что живучей является традиция обращаться к Чехову лишь в дни юбилея и забывать о нем во все остальные. Посетуем также и на то, что далеко еще не все лучшие чеховские произведения нашли свое воплощение на экране и что также далеко не все они давались в руки людям, их глубоко понимающим.

При всей своей кажущейся простоте чеховское искусство сложно, многозначно. Оно требует при переносе его на экран высокого душевного строя, влюбленности в его стилистику, умения видеть то, что скрыто от поверхностного взгляда. Хорошо, что киноискусство обратилось к таким вещам, как «Попрыгунья», «Дом с мезонином», «Дама с собачкой». Однако «за кадром» остались другие не менее значительные вещи. Они ждут. И уже давно настало их время, а кинематографисты все медлят и медлят.

«Чеховское начало», как и всякое другое, нельзя объявить единственным, господствующим, но в искусстве социалистического реализма, среди множества художников разных индивидуальностей никогда не переведутся поклонники и почитатели тонкого и умного таланта, развивающие художественные традиции изумительного новеллиста и драматурга, мудрого друга России—Антона Павловича Чехова.

Чеховское...

Ф. Раневская

Чехов—самое дорогое мне имя в литературе. Чехов научил меня видеть прекрасное. Чехов научил меня видеть комическое, ненавидеть пошлость, равнодушие, тунеядство.

Играть в его пьесах было для меня ни с чем не сравнимое наслаждение актрисы.

Читать Чехова—величайшая для меня радость.

В годовщину его рождения вспоминается день его смерти. Газета в траурной рамке с крестом, доброе, печальное лицо Чехова, горько плачущая моя мать.

В то время имя Чехова мне было еще не знакомо. И мне захотелось поскорее узнать, о ком плачет

«Свадьба». Ф. Раневская — Настасья Тимофеевна, З. Федорова—Дашенька

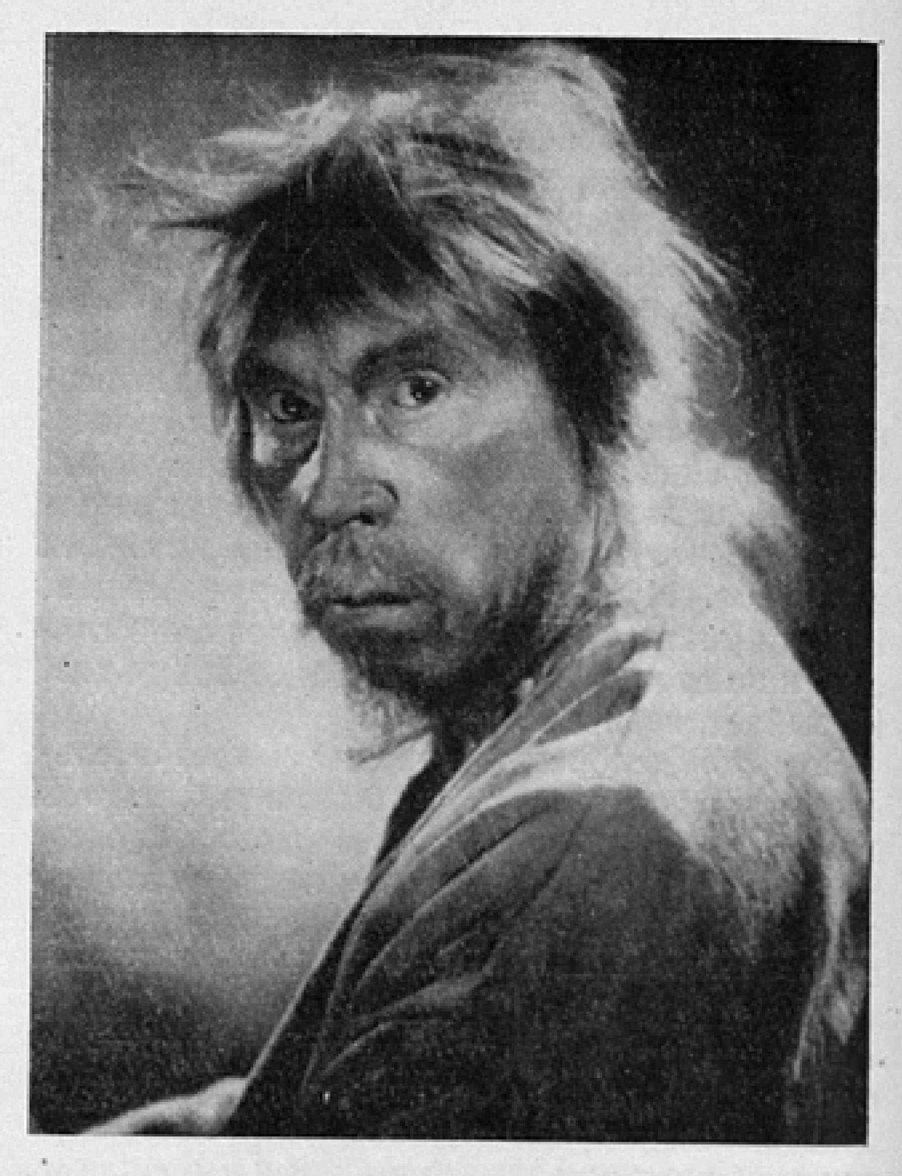
моя мать. Мне попалась «Скучная история». И на этом кончилось мое детство.

Перечитывая потом много раз эту изумительную повесть, мне кажется, я поняла тогда все, о чем сказал мне Чехов.

И нет в моей жизни такого дня, в который я по какому-либо поводу не вспоминала бы Чехова.

А какая удивительно неумирающая мысль в его словах: «Кто не умеет радоваться чужим успехам, кому чужды интересы общественной жизни, тому нельзя давать в руки общественное дело».

Я часто слышу о том, что молодежь не понимает пьес Чехова. Я лучше думаю о нашей молодежи. Те же, кто не понимает Чехова, мало знают о прошлом России. Ведь Чехов умер только за тринадцать лет до Великой Октябрьской революции. А чтобы лучше оценить настоящее, надо лучше знать недавнее прошлое нашей Родины.



«Ведьма». Э. Гарин — Савелий

Э. Гарин

Один мой молодой знакомый сделался отцом. Месяца полтора он не решался присвоить своему сыну имя. Когда общественные организации настоятельно попросили официально включить в социалистическое общество уже так давно живущего нового гражданина, мой знакомый, как бы вдруг обретший истину, побежал в загс.



«Свадьба». Э. Гарин — Апломбов

При встрече на мой вопрос: «Как же вы его назвали?» — ответил: «Антон».

Мое лицо ничего не выразило.

—Антон Павлович Чехов!

Мое лицо поплыло в улыбке.

Благодарность простому, гордому русскому художнику радостна. Обычный, но торжественный акт присвоения имени человеку в честь великого писателя тоже радостен. Какое милое имя! Яблочное...

Радость наполнила мое сердце, когда я получил предложение впервые играть в «Свадьбе» Чехова, но при этом я взволновался и испугался.

Если рассказать зрителю про возню на своей кухне, «кухне творчества», то зритель, пожалуй, сочтет это и несерьезным и случайным.

В социальном маскараде дореволюционной России, который я видел мальчиком, бродили такие вредные, вроде моего жениха, маски.

Внешность моего жениха начала проясняться с воротничка. Стояче-откладной крахмальный воротничок, какой носил, по фотографиям, поэт К. Бальмонт. Вот первое, что мне показалось бесспорным.

Мое предложение художник по костюму Ш. Быховская гиперболизировала. Получилась огромная крахмальная ножка, на которой держится маленькая головка с прилизанной прической.

Далее мне казалось, что на маленьком личике должны быть усики, красивенькие и ядовитые.

Адольф Гитлер—вождь взбесившихся мещан. Пусть будут у моего мещанина его усики! Но усы со столь видного персонажа надо приспособить к представителю низового, так сказать, слоя мещан.

Узенькая визитка довершила внешний рисунок образа. Немногочисленные репетиции и очень длительное время съемок необычайно обострили и зрение и слух к своей роли, к партнерам, к воплощению чеховских черточек, характеров, манеры поведения.

Автор как бы вставил в актеров какую-то свою собственную мембрану, которая отзывалась на каждый момент игры. Замечаешь, например, в игре—своей или партнеров—вульгарность, а Чехов, обличая ее, всегда избегал вульгарных ноток; или замечаешь разжевывание —а автор сдержан и не терпит повторения.

Перехожу ко второй встрече с Чеховым — радиопостановке рассказа «Счастливчик» (режиссер О. Абдулов).

Я люблю радио. Радио оставляет в распоряжении актера голос, интонацию, паузу, слово на музыке, слово на бытовых шумах, ритмах.

Герой рассказа новобрачный...

— Можете себе представить, брачное путешествие совершаю. Ну, не курицын ли сын?

«Счастливчик» счастлив, выпил коньяку на станции Бологое, встретил в вагоне знакомого и декларирует...

—Главное — не мудрствовать, а жарить по шаблону! Шаблон—великое дело!

Иван Алексеевич мило развлекает случайную вагонную компанию:

—Пойду я сейчас в свой вагон. Там... сидит существо, которое, так сказать, всем своим существом предано вам... Ангел ты мой!.. А ножка! Господи! Ножка... этакое миниатюрное, волшебное... аллегорическое! Взял бы, да так и съел бы эту ножку!.. Э, да вы ничего не понимаете. Ведь вы матерьялист, сейчас у вас анализ, то да се!..

Подвыпивший Иван Алексеевич таит в себе воинствующую, аккумулированную в нем мещанскую энергию.

Сейчас, правда, он попал спьяну не в свой вагон, но он найдет «свой».

Теперь пленка, на которой была записана эта работа, пожухла, ссохлась, а может, и совсем потерялась. Может быть, теперь она просто расстроила бы слушателей своей наивностью, неточностью, но нам, «действующим лицам», она запомнилась волнениями, поисками выразительности, поисками неповторимой деликатной безжалостности, свойственной перу этого единственного автора.

И еще одна встреча с Чеховым—«Ведьма» на «Ленфильме» (режиссер А. Абрамов).

Персонаж, который мне предстояло воплотить, тоже из серии «собак пошлости», по выражению В. Маяковского.

Захолустный инквизитор вооружен своими «символами веры». Это и священные узы законного брака, и духовный сан, и непогрешимая интуиция мракобеса, приметившего, что в его жене... сучья кровь и что она ведьма, хоть и духовного звания...

Захолустный инквизитор—персонаж тоже с огромными скрытыми силами. При благоприятных для него условиях эта «собака пошлости» может превратиться в шакала—и тогда берегись.

...Хотелось бы новых и новых встреч с великим художником.

Е. Тетерин

Тысяча девятьсот двадцать третий год. При поступлении в театральную студию необходимо заполнить анкету. Заполняю: имя, фамилия, отчество и т. д. Вопрос шестой: «Ваш любимый композитор?» Не задумываясь, пишу— Чайковский. Вопрос седьмой: «Ваш любимый писатель?» Чуть поколебавшись, пишу — А. П. Чехов...

И вот теперь, тридцать семь лет спустя, хочу вспомнить, почему же я поколебался. Не потому ли что очень любил другого великого художника—



«Попрыгунья». Е. Тетерин (справа) — Коростелев, С. Бондарчук — Дымов

Льва Толстого? И что же все-таки заставило меня тогда написать — Чехов?

А если сегодня будет нужно заполнять анкету? Что я отвечу?

Пожалуй, опять то же: Чайковский и Чехов.

Толстого я очень люблю, но не все у него понимаю и с чем-то не согласен.

Чехова я принимаю безоговорочно: он до конца понятен, целен, необычайно человечен, кристально чист и беспредельно ясен.

Позднее я уже много читал о Чехове и учился на его произведениях. (Сколько в студии было отрывков!)

А сколько я просмотрел чеховских спектаклей во МХАТ!

А сколько разговоров об этих спектаклях!

С годами любовь к Чехову стала осмысленней и от этого серьезней и глубже. Начинаешь разбираться в полутонах, паузах, настроениях — и пробуешь воплощать это в образах на сцене, на эстраде.

И, наконец, самое сложное и самое чудесное — роль в «Попрыгунье». Представлялась возможность раскрыть характер одного из самых моих любимых чеховских образов — образ незаметного труженика. Этого «стриженого, маленького человека с помятым лицом» — Коростылева — я полюбил давно. И отдался этой работе целиком и полностью.

Это, пожалуй, единственное, в чем я себя люблю в кинематографе. И в этом повинен прежде всего Чехов, умевший, как никто, наделять своих героев необычайным богатством внутреннего мира, тем кладезем, из которого актер может черпать для себя все.

Вот почему он мне так дорог.

И звали его очень тепло и уютно — Антоша Чехонте.

Мечтаю сыграть роль Чехова на экране, но почему-то нет сценария.

А ведь сценарий о Чехове — это сценарий о нашем современнике!

А. Попов

Я люблю в Чехове необъятную душу художника... Чехов — это настоящий гуманизм, это громадная любовь к родине, к русскому человеку. Это умение подсмотреть в жизни смешное и грустное, увидеть подчас грустное в смешном. И, конечно же, с радостью покоряешься светлой, оптимистической силе неиссякаемого чеховского юмора.

Для каждого актера встреча с Чеховым — не только праздник, но и огромная школа познания глубин творчества. Характеры героев Чехова и ситуации, в которые они попадают, необыкновенно жизненны.



«Шведская спичка». Справа А. Попов — Дюковский

Если прибавить к этому тонкий психологический рисунок роли и своеобразно яркую форму, то станет ясным, насколько интересна и, более того, необходима для актера работа над чеховскими ролями.

Пауза, полутона, второй план у Чехова служат действенной силой в раскрытии внутреннего мира героев.

В процессе создания чеховского образа актер ощущает одухотворяющую свободу в поисках характера, действия, нюанса, объемность роли дает ему возможность различных решений, помогает найти множество красок, приспособлений и т. д.

Мне не пришлось участвовать в пьесах Чехова, но посчастливилось сыграть в экранизированном рассказе «Шведская спичка» роль помощника судебного следователя Дюковского. В фильме есть эпизод, когда Дюковский «проигрывает» для себя сцену убийства, рожденную собственным воображением, — он ложится на постель, хватается за горло, «душит» себя и т. п.

Ее нет в рассказе Чехова, но понятно, что она подсказана именно Чеховым, давшим толчок фантазии режиссера и актера, Чеховым, у которого комедийность всегда идет не от внешнего, а от внутреннего, от существа. Чехов язвительно высмеивает Дюковского за беспробудную глупость его рассуждений, поступков, выводов, и в то же время нельзя не уловить поток душевного, искреннего сочувствия автора маленькому провинциальному чиновнику.

Каждая новая роль чеховского репертуара — серьезное творческое испытание для актера.

В. Станицын

Помню, как на одной из генеральных репетиций «Трех сестер» Вл. И. Немирович-Данченко похвалил нас, сказав, что играли мы хорошо. Но тут же добавил, что совсем хорошо будет только тогда, когда актеры перестанут играть, а будут жить на сцене жизнью своих героев.

Чеховские образы трудны для воплощения, и трудность заключается в том, что мысли и чувства героев надо сделать своими, то есть целиком подчинить свою актерскую индивидуальность образу. Однако в этом не только трудность для исполнителей, но и большая увлекательность.

Перед нашими гастролями в Англии один из ведущих английских критиков писал, что в Советском Союзе Чехова сделали оптимистом и что это, мол, неверно. Но после наших спектаклей он признался, что Чехов именно таков, каким его трактовали советские актеры.

Вера в человека, в лучшее будущее пронизывает все творчество А. П. Чехова.

Мне кажется, что такой глубины подтекста, как у Чехова, пожалуй, нет ни у одного драматурга. Антон Павлович был сам очень скромным и деликатным человеком. Эта деликатность есть и у его героев. Актерам необходимо уметь раскрывать эту деликатность, эту подспудную жизнь образа.

Мне пришлось сниматься в двух чеховских фильмах. В кино гораздо сложнее прожить жизнь образа, нежели в театре, так как фильм снимается кусками, а при этом методе работы обычно рвется, теряется последовательность мыслей и чувств, событийная линия произведения.

Вероятно, надо как-то по-иному строить работу над чеховскими произведениями в кино.

Любому киноактеру, кинорежиссеру полезно окунуться в Чехова поглубже, в совершенстве познать и воплотить на экране не только так называемые «малые» произведения Антона Павловича, не только пьесы-шутки, но и его большую драматургию.

А. Зуева

Исполняется сто лет со дня рождения замечательного писателя, исключительного человека.

Нет таких людей, которые не любили бы Антона Павловича Чехова. Почему? Потому что, великолепно зная душу русского человека, его психологию, Чехов, нередко заостряя отрицательные черты характера, никогда не злословил, не зубоскалил, не насмехался над своими героями, а стремился показать, как жить лучше, красивее, как стать Человеком.

В этом величайший гуманизм Чехова. Именно поэтому Чехов — писатель, любимый всеми народами мира.

За свою творческую жизнь мне не раз приходилось работать над воплощением бессмертных чеховских образов. И всегда эти встречи с чеховскими героями проходили необыкновенно радостно, приподнято.

Правда, в кино мне пришлось сыграть только одну чеховскую роль — Мерчуткину в «Юбилее». Но вдохновенная творческая атмосфера, царившая на съемках этого фильма, запомнилась мне на всю жизнь. Перед съемочным коллективом «Юбилея» была поставлена задача снять фильм в чрезвычайно сжатые сроки: в один-полтора месяца. Нам приходилось сниматься и днем и ночью, но, несмотря на усталость, мы все работали с колоссальным удовольствием. Да ведь играть Чехова без душевного подъема невозможно.



«Юбилей». В. Станицын — Шипучин



«Юбилей». А. Зуева — Мерчуткина

О. Андровская

Я вижу Чехова не в мягких оттенках полутонов, не в приглушенной лирической интонации. Чехов для меня прежде всего писатель, который твердой рукой рвет паутину пошлости, самодовольства и заставляет задуматься о себе, задуматься о жизни, что не так-то уж часто встретишь в пьесе современной, где в конце концов обязательно найдется кто-то такой, чьей обязанностью будет досконально разъяснить все зрителю, не оставив места для размышления.

Мне кажется, что назвать «чеховского героя» слабым или беспомощным, как это иногда у нас делают, было бы неправильным. Он по-своему мужествен и непреклонен. Он учит драмой своей жизни.

Не имея той четкой, определяющей [программы, какая, скажем, была у М. Горького, Чехов, однако, на примере своих героев зовет читателя (и зрителя) к действию. Где-то он непременно вас кольнет, и от этого укола вы как бы просыпаетесь и спрашиваете себя: «А правильно ли я поступил там-то и там-то? А чем я вообще живу? И как живу? Хорошо ли?»

Чехов воспитывает человека высокой морали. Он хочет видеть людей морально совершенными. И когда в нашей сегодняшней жизни мы сталкиваемся с пошлостью, себялюбием, мещанством, а сталкиваться все еще приходится,—нет-нет, да и мелькнет мысль о Чехове. Он бы, наверное, сумел вскрыть этот гнойник, показать, осмеять.

Чехов труден для актера. Не только с точки зрения узкопрофессиональной. Труден и потому еще, что требует определенного жизненного опыта. Я боюсь, что иначе не появится знаменательный «второй план», открытый в свое время МХАТом, и в результате спектакль лишится специфической чеховской атмосферы.

Чехов очень «коварный» драматург. Его герои часто говорят не то, что чувствуют, и поступают порой не так, как им хочется поступать. Они веселятся на именинах, занимаются рыбной ловлей, попивают чай, но все это только внешнее благополучие — благополучие на вулкане. Внутри бурлит, внутри клокочет, там готовится взрыв, где-то должно сорваться и срывается.

Передать второе дыхание роли, подготовить этот взрыв внутренне—задача для актера исключительно сложная и, конечно же, необычайно интересная.

В. Марецкая

Мне очень жаль, что мой новый чеховский репертуар так невелик. От съемок в фильме «Свадьба», от роли Маши в «Чайке», от участия в радиопередачах, посвященных Чехову, осталось воспоминание, как от встреч с добрыми друзьями, и грусть при расставании с ними.

Мечтаю о новых ролях в произведениях Антона Павловича.



«Юбилей». О. Андровская — Татьяна Алексеевна



«Свадьба». В. Марецкая — Змеюкина, С. Мартинсон — Ять

М. Жаров

Передо мной на столе томик Чехова с пьесой «Иванов». Роль Лебедева в ней я сыграю в юбилейном спектакле на сцене Малого театра. В памяти— радость от участия в «Медведе» в великолепном ансамбле с Андровской и Пельтцером и в «Анне на шее». В мечтах длинный список чеховских произведений, над которыми хочется работать. Здесь первое место занимает «Дама с собачкой» в концертном исполнении. Рядом с Чеховым лежит раскрытая «Северная повесть» Паустовского. И невольно приходит на ум— до чего же похожи эти писатели своим отношением к жизни, взглядом на человека, стремлением сделать его активным борцом за свое счастье!



«Медведь». М. Жаров — Смирнов

Чеховское в искусстве не умирает и, думается мне, никогда не умрет. Ведь первейшая задача художника— внимание к человеку. Чехов же любит людей и поэтому строг к ним. Раскрыть многоплановость его образов— самая увлекательная творческая задача для актера.

М. Названов

Чеховское — это не только лирика, тонкость, но и радость. Да-да — настоящая радость, радость восприятия жизни, творчества. И эту особенность Чехова я увидел и почувствовал, когда снимался в «Шведской спичке» вместе с такими превосходными актерами, как Грибов, Яншин, Андрей Попов, Гриценко. Они работали весело, с удовольствием.



«Шведская спичка». М. Названов — Кляузов

Режиссер К. Юдин сумел всех заразить своей влюбленностью в материал, увлеченностью им. Объединив исполнителей в единый ансамбль, он при помощи отличного оператора Гелейна сделал картину истинно чеховскую: живую, умную, тонкую, ироническую и веселую.

Л. Целиковская

Как это ни парадоксально, но мне кажется, что у Чехова вообще нет отрицательных женских образов. Я люблю героиню «Попрыгуньи», легкомысленного, увлекающегося, но, на мой взгляд, одаренного человека, люблю Анну Петровну, над ролью которой в пьесе «Платонов» сейчас работаю.

«Попрыгунья». Л. Целиковская— Ольга Ивановна



Чехов учит нас видеть хорошее в человеке, и оттого переживания его героев сложны и жизненны.

В кино и в театр с Чеховым всегда приходит особая тема. Это чувствуем не только мы, соотечественники великого писателя, но и весь мир. Один из французских критиков писал о «Попрыгунье»: «... в этой картине советское кино говорит языком сердец».

Чехов многому научит нас...

А. Грибов

Сниматься в кино весьма сложно. И сложно потому, что от тебя, актера, не всегда многое зависит.

Если есть у тебя какой-либо замысел—хорошо, но, увы, часто это не так уж и нужно слишком самоуверенным режиссерам. Ведь как только начинаются съемки, все твои замыслы, как правило, рушатся.

В кино актер зависит от режиссера, и от автора, и... от лимита пленки. Бывают случаи, когда необходимо еще раз снять какой-либо эпизод, но звучит магическое слово «лимит» —и ты замолкаешь. Вот и приходится из трех-четырех не очень-то хороших дублей выбирать и довольствоваться одним, тоже не лучшим.

Мне пришлось сниматься в трех фильмах, созданных по произведениям А. П. Чехова. Наиболее любимая мной роль—Афанасия из «Человека в футляре». Хотелось понять и раскрыть, за что же, за какие качества «прилепился» этот одинокий человек к Беликову.

А. П. Чехов—искуснейший мастер-ювелир. Он тщательно отшлифовывает в своих произведениях каждый образ, каждую деталь, и это требует от нас, актеров, если не равного, то приближающегося к чеховскому мастерства.

З. Федорова

Я считаю себя актрисой комедийного жанра. И поэтому больше всего у Чехова я люблю его тонкий, неумирающий юмор в одних произведениях, злую сатиру — в других.

Мне кажется, что из всех дореволюционных русских писателей-классиков Чехов самый современный. Это относится не только к его литературной манере, не только к стилю его рассказов и повестей, но и к содержанию, к созданным им образам.

Черты многих «героев» его сатирических рассказов можно, к сожалению, встретить и в нашей нынешней действительности. Вспомним такое его произведение, как «Ионыч». Ионычи— эти хапуги с холодной душой — есть и у нас, их фамилии мы часто встречаем в газетных фельетонах.

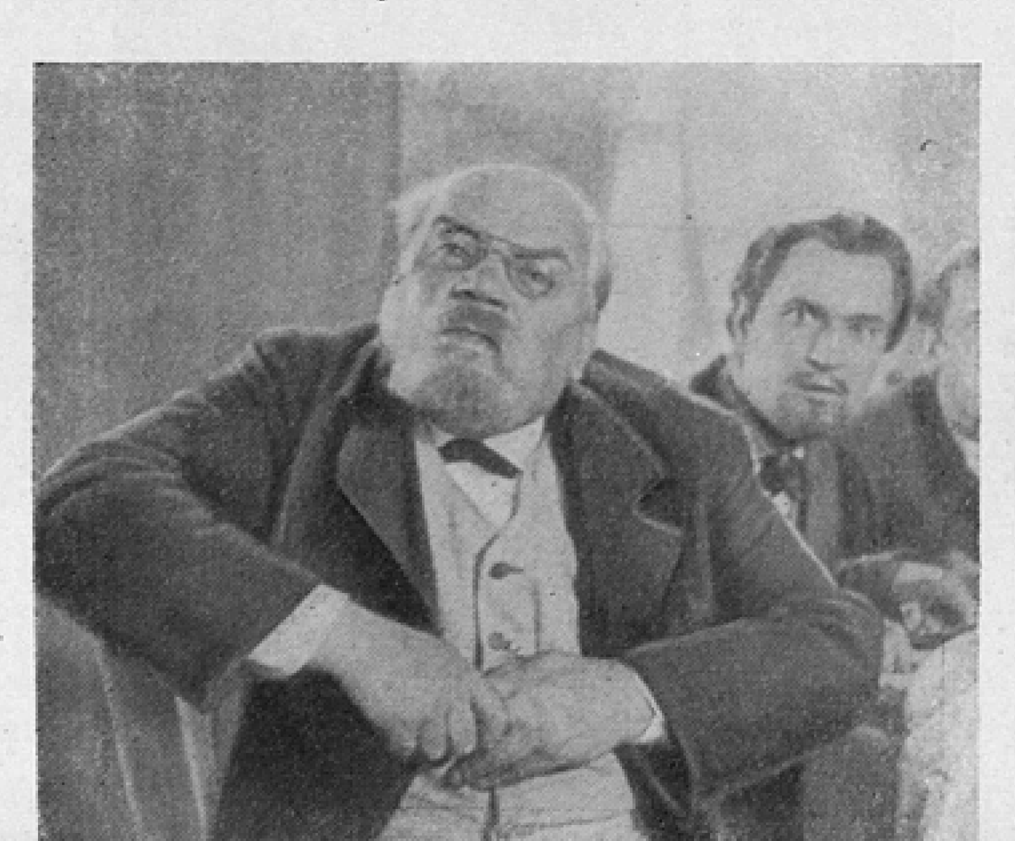
Хотя экранизировано немало чеховских произведений, все же кинематография наша в долгу перед Чеховым и перед зрителем. Еще ждут своего воплощения на экране пьесы Антона Павловича, причем не в качестве гибридов кино и театра, а как полноценные кинопроизведения. Да и ранний Чехов представлен на экране случайно. В свое время Яков Протазанов сделал попытку, по-моему, очень удачную, объединив три рассказа Чехова в киноальманах «Чины и люди». Неплохо было бы и сейчас выпускать киносборники чеховских рассказов.

Я с болью в душе, с обидой на наших кинематографистов смотрела итало-американскую экранизацию «Войны и мира».

На Западе еще не ставят в кино Чехова, но наверняка в поисках нового материала обратятся и к его бессмертным творениям. Наш долг— самим перевести на язык кино его лучшие вещи, не дожидаясь, пока их в лучшем случае прочтут в «развесистоклюквенном» духе на Западе.

Все это я говорю как кинозритель и читатель. Мне посчастливилось играть лишь в одном чехов-

«Шведская спичка». А. Грибов — Николай Ермолаевич, Н. Гриценко — Псеков



«Свадьба». З. Федорова — Дашенька, Э. Гарин — Апломбов



ском фильме — «Свадьба». Сейчас снимаюсь в роли Любови Ивановны в картине «Дом с мезонином», которую ставит на Ялтинской студии молодой режиссер П. Сыров.

Этого, конечно, мало.

Нельзя ли почаще обращаться к произведениям Чехова, которые, по-моему, намного современнее и нужнее некоторых «современных» псевдокомедий, появляющихся на наших экранах.



«Беззаконие». М. Яншин — Мигуев

М. Яншин

Еще в студии Художественного театра мне приходилось участвовать в «Предложении» и «Юбилее» Чехова, а затем в инсценировках рассказов «Канитель», «Злоумышленник», «Ночь перед судом». Позднее, в Художественном театре, я сыграл Вафлю в «Дяде Ване», Чебутыкина в «Трех сестрах», Симеонова-Пищика в «Вишневом саде», наконец, Сорина в «Чайке». Снимался также в чеховских фильмах — «Свадьба», «Шведская спичка», «Беззаконие», «Сапоги» и, очевидно, буду занят в картине по рассказу «Месть».

Встреч с Чеховым, как будто, немало. Самое радостное, самое волнующее в каждой из них — это сближение с Чеховым-лириком, с необычайно сложным и увлекательным миром тончайшей чеховской драматургии.

В Чехове я чувствую своего современника. Всякое классическое произведение, — потому оно таковым и является, — всегда современно. Может быть, сегодня оно интересует нас одной своей стороной, одной гранью, завтра другой, но во все времена классика раскрывала зрителю современность. И в работе над постановкой «Чайки» в Драматическом театре имени К. С. Станиславского я думал о том, что мысли и волнения любимых героев Чехова — это, по сути, наши мысли и наши волнения. В глубоком ощущении современности источник длительной сценической жизни пьес Чехова.

Есть такая испанская песня: «Твоя любовь ко мне, как фонтан, моя любовь к тебе, как колодец». Вот так же и чеховский образ для актера — колодец, из которого можно черпать до бесконечности и все-таки не исчерпать. Уловить самому и донести до зрителя драгоценное зерно чеховской поэзии — задача чрезвычайно трудная и чрезвычайно благодарная одновременно, ибо у Чехова актер всегда найдет повод для внутренне сложного, филигранно тонкого искусства.

Ведь самое страшное в творчестве — это штамп, когда зритель заранее угадывает, как поступит тот или иной герой в той или иной ситуации. У Чехова штамп исключен, потому что новое в характере обязательно подсказано у него самою жизнью, осмысленной огромным и неповторимым художником.

Меня как актера и режиссера особенно интересует подзаголовок «комедия», который Чехов дает «Вишневому саду», «Чайке». Здесь непременно задумываешься: а что скрывает ироническое отношение чеховских героев к самим себе, к собственным столь неудачно сложившимся судьбам? Как понимать чеховскую комедийность?

Конечно, хорошо, когда зал смеется после слов Вафли: «Позволь, Ваня. Жена моя бежала от меня на другой день после свадьбы с любимым человеком по причине моей непривлекательной наружности». Но гораздо важнее, если затихает, услышав: «После того я своего долга не нарушал. Я до сих пор ее люблю и верен ей, помогаю, чем могу, и отдал свое имущество на воспитание деточек, которых она прижила с любимым человеком. Счастья я лишился, но у меня осталась гордость. А она? Молодость уже прошла, красота под влиянием законов природы поблекла, любимый человек скончался... Что же у нее осталось?» Мне кажется, что именно тут я более всего приближаюсь к чеховскому раздумью сам и приближаю к нему слушателя, и в этом вижу главную свою задачу.

То же самое и в кино. Играя роль фортепьянного настройщика Муркина в «Сапогах», не акцентируешь внимания зрителя на знаменитом «я человек болезненный, ревматический», а стараешься подвести его к конечному «я человек раненый». Полагаю, что иногда наши режиссеры, экранизируя Чехова, неоправданно заостряют в нем внешне-комедийное начало, не дав себе труда заглянуть куда-то поглубже.

И в эти юбилейные дни думаешь о том, как замечательно было бы использовать специфические средства кинематографа для передачи того внутреннего драматического монолога, что так дорог нам у Чехова.

С. Владимирский, С. Тайц

Рождение чеховского спектакля

СЦЕНАРИЙ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНОГО ФИЛЬМА

Главный редактор народный артист СССР Вл. И. НЕМИРОВИЧ-ДАНЧЕНКО
Консультант народный артист РСФСР В. Г. САХНОВСКИЙ

Сценарий создавался по материалам непосредственных наблюдений авторов за репетициями пьесы «Три сестры» в Московском Художественном академическом театре. Вскоре после премьеры спектакля Московская студия научно-популярных фильмов приступила к работе над фильмом по данному сценарию. Великая Отечественная война прервала работу.

Придавая большое познавательное и педагогическое значение сценарию, Вл. И. Немирович-Данченко думал вернуться к созданию фильма после войны. Смерть его в 1943 году помешала осуществить этот замысел.

Сценарий интересен не только как основа необычного фильма, воссоздающего акт рождения чеховского спектакля, но и как литературное произведение. Первый рецензент и консультант сценария народный артист РСФСР В. Г. Сахновский считал его «не только научным пособием, но и художественным произведением, которое можно было бы публиковать для чтения».

Сценарий публикуется с некоторыми сокращениями по экземпляру Вл. И. Немировича-Данченко, хранящемуся в Музее МХАТ.

«... Я БЛАГОДАРЮ НЕБО, ЧТО, ПЛЫВЯ ПО ЖИТЕЙСКОМУ МОРЮ, Я НАКОНЕЦ ПОПАЛ НА ТАКОЙ ЧУДЕСНЫЙ ОСТРОВ, КАК ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТР».

А. П. ЧЕХОВ

Звучит вступительная музыка из произведений Чайковского. Заглавные титры идут на фоне занавеса с эмблемой театра—чайкой.

И когда уходит последний титр, занавес медленно раздвигается, музыка смолкает...

В кресле сидит Владимир Иванович Немирович-Данченко и, как бы обращаясь к зрителю, говорит:

«—Я пригласил вас, господа, с тем, чтобы сообщить вам пренеприятное известие...». (Пауза. За кадром смех, аплодисменты.) Мы решили заново поставить «Три сестры».

Камера отъезжает, открывая Владимира Ивановича в окружении актеров Художественного театра. Они собрались в нижнем фойе на первую беседу о новой постановке.

Владимир Иванович продолжает:

—Перед Художественным театром стоит задача вернуть сцене Чехова. Задача трудная и благородная. Театр все свои силы, все свое искусство должен отдать для решения этой задачи.

Вы все знаете, какую громадную роль сыграл Чехов в истории нашего театра. На нашем занавесе вышита чайка. Она символизирует нашу влюбленность в Чехова, поиски новых путей, завещанные его пьесами.

У многих из присутствующих на беседе актеров в петлицах почетный значок театра с изображением чайки. Такой же значок и на груди Владимира Ивановича.

Он продолжает:

—Более сорока лет отделяет нас от первых постановок чеховских пьес. Тогда все мы—и актеры и режиссеры—были чеховские...

Издалека, приглушенно, как воспоминание, звучит музыка (из «Времен года» Чайковского).

Возле Владимира Ивановича полукругом расположились актеры; они внимательно и сосредоточенно слушают.

—Мы носили Чехова в себе, жили одними и теми же волнениями и заботами. Поэтому тогда довольно легко было найти ту атмосферу, которая составляет главную прелесть чеховского спектакля,— то настроение, с каким он как бы оглядывается на свой личный, пройденный путь жизни, на радости весны и постоянное крушение иллюзий—и все-таки на какую-то непоколебимую веру в лучшее будущее. Она-то и составляет подводное течение всей пьесы.



Музыка зазвучала несколько громче, и на экране, как из тумана, возникают реликвии старой постановки «Трех сестер»: макет 4-го акта работы художника Симова; в левой части макета, у крыльца дома, появилась фотография сцены прощания Тузенбаха с Ириной; через мгновение она как бы растаяла и в другом месте макета возникла фотография Маши и Вершинина и, наконец, заключительная мизансцена трех сестер...

Музыкальный фон затихает; за кадром слышен голос Владимира Ивановича:

—По ансамблю, по дружности исполнения и по зрелости формы «Три сестры» всегда считались в театре лучшей постановкой из чеховских пьес.

Камера приближается, выделяя на фотографии первую исполнительницу роли Маши—О. Л. Книппер.

На беседе Владимира Ивановича присутствует Ольга Леонардовна Книппер-Чехова, рядом с ней сидит В. И. Качалов—исполнитель роли Тузенбаха.

Владимир Иванович продолжает:

—За годы, отделяющие нас от первой постановки, не только жизнь совершенно переменилась, но и само искусство наше стало другим: в сценическом творчестве Художественного театра стали обязательными «три правды»: с о ц и а л ь н а я, то есть наше понимание идеи пьесы, событий и характеров, освещенное современным революционным мировоззрением; ж и з н е н н а я правда, то есть психологическая* и, наконец, т е а т р а л ь н а я правда, объединяющая все законы непременной условностью всякого театра.

Вот почему наша задача должна быть простой, можно сказать, художественно честной: мы должны взять эту пьесу и отнестись к ней как к новой, со всей свежестью нашего художественного подхода. Повторять старое—это значит останавливать рост, развитие искусства. Работники искусства могут стариться, а само искусство должно быть всегда молодо.

И вот я ставлю первый вопрос: какая идея пронизывает эту пьесу? Когда я вдумываюсь, что вызвало такую тоску чеховского пера и в то же время такую устремленность к радости жизни,

* Все правки и замечания сделаны на экземпляре сценария рукой Вл. И. Немировича-Данченко. К словам «... жизненная правда, то есть психологическая» добавлено «и бытовая».



Актеры слушают первую беседу Немировича-Данченко о пьесе

я подхожу к такому зерну: тоска по лучшей жизни. Люди тянули свою лямку, не любили своего дела. Они хотят оторваться от окружающей пошлой действительности, от жизни без мечты.

Внимательно слушают Владимира Ивановича будущие исполнители пьесы: А. Степанова (Ирина), К. Еланская (Ольга), А. Тарасова (Маша), А. Грибов (доктор Чебутыкин), В. Станицын (Андрей), Б. Ливанов (Соленый), Н. Хмелев (Тузенбах).

—Вся близкая жизнь,— продолжает Владимир Иванович,— казалась невероятно засоренной, мелкой, вульгарной, и, наоборот, все то, что вдали, казалось лучше, чище, светлее, и туда, в эту даль, и тянуло всех. Поэтому более тонкие души, три сестры, например, рвутся куда-то... в Москву, в ней спасенье.

И вот я предлагаю зерно спектакля: тоска по лучшей жизни. Или, как Константин Сергеевич в своей последней книге говорит: сквозное действие—это стремление в Москву, а контрсквозное—оставаться здесь.

Мягко вступает музыка, сперва она едва слышна.

Пауза. Владимир Иванович на мгновение задумался...

Музыка начинает звучать громче. Поначалу она довольно спокойная, лирическая, светлая. Затем звуковой поток ширится, охватывая все новые и новые группы инструментов.

—Общая тональность всего спектакля—это его музыкальное и поэтическое звучание. Это пьеса поэта-реалиста. Не просто реалиста и не бытовика-реалиста, а именно поэта-реалиста. Чеховскую поэзию можно сравнить с музыкальным произведением Чайковского...

Медленно проступает весенний пейзаж. Проходят кадры пробуждающейся природы: весенние проталины, ручейки по канавкам, цветущие вербы в оврагах, окутанные дымкой набухших почек березы.

Ветка дерева. Лопается почка, из нее вылезают молодые клейкие листочки.

Сквозь весенний пейзаж проступают контуры окна.

Раскрывается рама. У окна с распростертыми руками стоит девушка в белом.

Голос Владимира Ивановича:

—В первом действии—весна, радость, именины... на деревьях почки... Это очаровательно! А что дальше выйдет из этих почек, неизвестно: может быть, ананас, а может быть, что-то ядовитое.

В лирическую музыку резко врывается «тема рока». Она звучит мрачно и трагически...

В окошке исчезла девушка... захлопнулась рама. И через мгновение стекло медленно покрывается морозным узором.

Зима. Сумеречный пейзаж провинциального города. Тускло светят керосиновые фонари.

В сугробах тонут маленькие домишки.

По улице проносятся тройки с ряжеными. И снова улица пустынна и тиха.

Полуосвещенное замерзшее окно какого-то дома. Сквозь морозные узоры видны неясные контуры комнаты. За столом, у горящей свечи, склонилась одинокая фигура Андрея.

Голос Владимира Ивановича:

—Во втором действии тоска уже проступает ярче: масленица... Сумерки... Монолог Андрея, пронизанный разочарованием... Он уже не влюбленный скрипач, а муж и член земской управы. В доме появилась новая хозяйка... Ряженым отказано... Веселье прервано... В одной только фразе Чебутыкина: «Бальзак венчался в Бердичеве»— какая звенящая тоска!

Клубы дыма заволакивают экран. Сквозь дым проступает часть какой-то комнаты...

—Третье действие пронизано тревогой. В городе пожар... набат... тоскливая скрипка Андрея... Запой Чебутыкина. Истерика Ирины и объяснения Андрея, которые кончаются его слезами.

Очертания комнаты то озаряются отблесками пожара, то меркнут в полутьме.

И волны света вырывают из тьмы безмолвно сидящих Ирину и Ольгу, лежащую на кушетке Машу, пьяного Чебутыкина у разбитых часов, Андрея в ночных туфлях, рыдающего у шкафа...

За кадром голос Владимира Ивановича:

—И, наконец, четвертое действие — осень... Полное крушение всех надежд, мечтаний... И в Москву не поехали и Тузенбах убит...

Постепенно образы будущего спектакля исчезают. Владимир Иванович заканчивает беседу с актерами:

—Чтобы синтетически воспринять стиль чеховского спектакля, прежде всего надо влюбиться в Чехова, а уж затем в своей работе все время исходить от зерна пьесы и от обаяния автора. Этим обаянием должен быть залит весь спектакль.

На фоне занавеса с чайкой—надпись:

ПОСЛЕ БЕСЕДЫ С ВЛАДИМИРОМ ИВАНОВИЧЕМ РЕЖИССУРА И АКТЕРЫ ПРИСТУПИЛИ К РАБОТЕ. НАДО БЫЛО В ПЕРВУЮ ОЧЕРЕДЬ ЛОГИЧЕСКИ И ПСИХОЛОГИЧЕСКИ РАЗОБРАТЬ ТЕКСТ ИЛИ, КАК ГОВОРИТ ВЛАДИМИР ИВАНОВИЧ, ПРОИЗВЕСТИ «РАСПАШКУ» ПЬЕСЫ*.

Надпись исчезает, открывая репетиционное помещение в один из моментов так называемой «работы за столом». Чувствуется, что это не начало работы, что какой-то этап уже пройден.

У столика сидят режиссеры: Литовцева, Раевский; вокруг расположились участники будущего спектакля.

Они читают пьесу.

Болдуман—Вершинин. Через двести-триста лет жизнь на земле будет невообразимо прекрасной, изумительной. Человеку нужна такая жизнь, и если ее нет пока, то он должен предчувствовать ее, ждать, мечтать, готовиться к ней, для этого он должен видеть и знать

* Слова «как говорит Владимир Иванович, произвести «распашку» пьесы» заменены им «как говорят в Художественном театре».

больше, чем видели и знали его дед и отец. (Обращаясь к Тарасовой.) *А вы говорите, что знаете много лишнего.*

Тарасова—Маша. Я остаюсь завтракать.

Степанова—Ирина. Право, все это следовало бы записать.

Хмелев—Тузенбах. Через много лет, вы говорите, жизнь на земле будет прекрасной, изумительной. Но чтобы участвовать в ней теперь, хотя издали, нужно приготовляться к ней, нужно работать...

Болдуман—Вершинин. Я часто думаю: что если бы начать жизнь сначала, притом сознательно? Если бы одна жизнь, которая уже прожита, была, как говорится, начерно, другая—начисто? Тогда каждый из нас, я думаю, постарался бы прежде всего не повторять самого себя, по крайней мере, создал бы для себя иную обстановку жизни, устроил бы себе такую квартирку с цветами, с массою света...

Орлов—Кулыгин. Дорогая сестра, позволь мне поздравить тебя с днем твоего ангела...

Литовцева прерывает репетицию:

—Мне кажется,— говорит она,— что в первом акте состояние должно быть радостное, весеннее. Здесь у всех должно быть праздничное ощущение. Вот как и в жизни бывает, когда в первый раз идешь без галош или когда снимаешь зимнее и надеваешь летнее пальто.

Тарасова. Недаром Константин Сергеевич, когда занимался с нами по «Трем сестрам», начинал с того, что заставлял нас расковыривать в окне замазку. В этом есть физическое ощущение весны —«открывается первая рама».

Литовцева (обращаясь к Орлову). Кулыгин тоже входит сюда в очень хорошем настроении. Он же говорит: «Сегодня я чувствую себя счастливым».

Орлов. Мне представляется Кулыгин человеком в футляре, но не вредоносным чеховским Беликовым, а козявкой под стеклянным колпаком; он бодро ползает по колпаку и не чувствует, что дальше уйти не может.

Камера наезжает, фиксируя только Орлова; он задумался—и медленным наплывом появляется Кулыгин у себя дома. В жилете, без мундира, он сидит за столом, быстро и привычно исправляя ошибки в ученических тетрадях.

Кончил работу, подходит к окну, открывает раму.

Чудесный весенний день.

Кулыгин надевает фрак и подходит к книжному шкафу.

Открывает дверцу—полка уставлена книжками с надписью на корешках: «История Энской мужской гимназии...».

Яркий весенний день. Провинциальная улочка залита солнцем.

В шинели, галошах, с зонтиком под мышкой проходит Кулыгин. В руке он торжественно несет перевязанную ленточкой книжку. За кадром слышен голос Орлова:

—Дорогая сестра, позволь мне поздравить тебя с днем твоего ангела и пожелать искренне, от души здоровья и всего того, что можно пожелать девушке твоих лет. И потом поднести тебе в подарок вот эту книжку...

Быстрая смена плана. Снова репетиционное помещение. Орлов, продолжая реплику, обращается к Степановой и протягивает ей какую-то книжку.

«История нашей гимназии за пятьдесят лет», написанная мною...

Актеры репетируют без мизансцен, сидя.

Литовцева, поясняя Орлову то состояние, с которым он должен войти, говорит:

—Входя, он, конечно, видит всех присутствующих, но для него прежде всего ритуал поздравления, а уж потом здорованье со всеми.

Орлов продолжает говорить текст пьесы, обращаясь к Болдуману—Вершинину:

—Кулыгин, учитель здешней гимназии. Надворный советник... (Обращаясь к остальным присутствующим.) *Здравствуйте, господа...* (И опять к Степановой.) *В этой книжке ты найдешь список всех, кончивших курс в нашей гимназии за пятьдесят лет.*

С т е п а н о в а—И р и н а. Но ведь на пасху ты мне уж подарил такую книжку.

О р л о в—К у л ы г и н. Не может быть! В таком случае, отдай назад или вот лучше отдай полковнику. Возьмите, полковник, когда-нибудь прочтете от скуки.

Б о л д у м а н—В е р ш и н и н. Благодарю вас. Я чрезвычайно рад, что познакомился...

Е л а н с к а я—О л ь г а. Вы уходите?

С т е п а н о в а—И р и н а. Вы останетесь у нас завтракать. Пожалуйста!

Е л а н с к а я—О л ь г а. Прошу вас!

Б о л д у м а н—В е р ш и н и н. Я, кажется, попал на именины. Простите, я не знал, не поздравил вас...

О р л о в—К у л ы г и н. Сегодня я весел, в отличном настроении духа. (К Тарасовой.) *Маша, в четыре часа сегодня мы у директора. Устраивается прогулка педагогов и их семейств.*

Т а р а с о в а—М а ш а. Не пойду я.

О р л о в—К у л ы г и н. Милая, Маша, почему?

Л и т о в ц е в а. «Милая Маша»—это не сантимент с его стороны. Он говорит при всех о своих чувствах, ему чуждо ощущение человека, который хранит от постороннего глаза какие-то интимные чувства. Он всем доволен, доволен собой и хочет, чтобы все в жизни оставалось так, как есть. При распределении ролей я предлагала на эту роль Тарханова, который когда-то замечательно играл Кулыгина. Но Владимир Иванович это отверг, находя, что неверно и не хорошо будет для спектакля, если у зрителя сложится впечатление, что Маша ушла к Вершинину от мужа-старика; у Чехова не в этом дело.

Появляется надпись:

В ПЕРИОД РЕПЕТИЦИОННОЙ РАБОТЫ «ЗА СТОЛОМ» РЕЖИССУРА И АКТЕРЫ ДОБИВАЛИСЬ В ПЕРВУЮ ОЧЕРЕДЬ ПРАВДЫ ЧУВСТВ И ИСКАЛИ ВНУТРЕННЮЮ ЛИНИЮ ЖИЗНИ ОБРАЗА.

В кадре только Ливанов. Он сосредоточенно что-то рисует и говорит:

— Я считаю, что у Соленого «зерно роли»*—это страстная любовь к Ирине. Обычно эта роль игралась, так сказать, впрямую—одноплановo. А мне хочется дать в ней несколько слоев. В офицеры Соленый попал случайно. Темперамент у Соленого необычайный и характер ужасающий. Он говорит не то, что ему хочется сказать. Теплота в нем есть колоссальная, но он ее не показывает, не может показать, стесняется.

Аппарат заглядывает в его тетрадь. Из-под карандаша Ливанова возникает четкая и яркая зарисовка Соленого. В ней выражены те черты, о которых говорил Ливанов: Соленый похож на Лермонтова, но грубый, тупой, карикатурный.

Рисунок превращается в портрет Лермонтова, видный как бы сквозь дымку: аппарат быстро отъезжает.

Комната, наполненная слоистыми облаками табачного дыма. На диване Соленый; возле него пепельница переполненная окурками, и громадные, почти цирковые, гантели. В свесившейся руке—томик Лермонтова. Соленый курит и с чувством произносит стихи:

Печальный демон, дух изгнанья,
Летал над грешною землей...



Рисунок Б. Ливанова — «Соленый»

* Против слов Ливанова «Я считаю, что у Соленого «зерно роли...» —замечание «не зерно, другое слово».

(Пауза, задумался.)

И будешь ты царицей мира,
Подруга вечная моя...

Затем садится на постель и, устремляя взгляд в аппарат, говорит:

— Я даже немножко похож на Лермонтова...

В репетиционном помещении Ливанов продолжает говорить об образе Соленого:

—Хочется найти несостоявшиеся монологи Соленого, то есть он хотел бы и то сказать, и другое, и именно так сказать, как он чувствует, а в результате, кроме глупости, сказать ничего не может.

Ливанов берет со стола букетик ландышей, он мнет их в руках, как бы ища отношение Соленого к такому нежному предмету.

—Особенно конфузится он женщин. Остаться наедине с женщиной ему страшно. В таких случаях он начинает потеть. Весь мокрый, надо уйти, а уйти не может...

Камера отъезжает, открывая всю группу репетирующих актеров.

Надпись:

В ДАЛЬНЕЙШЕМ РАБОТА БЫЛА НАПРАВЛЕНА НА ПОИСКИ ВЗАИМООТНОШЕНИЙ МЕЖДУ ОТДЕЛЬНЫМИ ДЕЙСТВУЮЩИМИ ЛИЦАМИ. НАЧАЛИ РЕПЕТИРОВАТЬ РЯД ИНТИМНЫХ СЦЕН, ГДЕ ЗАНЯТЫ БЫЛИ ДВА-ТРИ ЧЕЛОВЕКА.

За столом сидит режиссер Литовцева. По обеим сторонам—участники будущего спектакля. Они внимательно смотрят по направлению к аппарату. За кадром слышны голоса репетирующих.

Голос Хмелева—Тузенбаха. ...Ну, давайте мириться. Давайте выпьем коньяку. Сегодня мне придется играть на рояле всю ночь, вероятно, играть всякий вздор. Куда ни шло!

Голос Ливанова—Соленого. Почему мириться? Я с вами не ссорился.

Литовцева прерывает репетирующих:

—Мне кажется,— говорит она,— что примирение с Соленым должно идти на бо́льшей взволнованности. Ведь Тузенбах переживает важный момент в жизни: он подает в отставку—«пять лет все раздумывал и наконец решил».

Репетиционное помещение с другой точки: Ливанов и Хмелев репетируют в креслах за столом, на котором стоят графин и рюмки.

Хмелев. Да, это верно. Еще вчера я думал, что эта сцена проходная, а она, может быть, очень значительная. Как подошел Тузенбах к Соленому, я в данный момент ощущаю, а вот что дальше,—пока не ощущаю. До сих пор я считал, что это моя первая встреча с Соленым; я упустил из виду, что мы встречались с ним раньше и говорили хорошо и ласково. Это видно из слов Тузенбаха к Ирине в первом акте.

Ливанов. Что хотел Чехов показать во встрече этих двух людей, влюбленных в одну девушку? Ведь актер, как художник, а не как Тузенбах, должен знать, что он будет убит...

Хмелев. В этой сцене Тузенбах с раскрытой душой подходит к Соленому.

Литовцева. Важно, что эти два существа тянутся друг к другу. В этом противоречие жизни. Это чеховское отношение к людям вообще. Давайте еще раз.

Другая точка. Ливанов сидит за столом. К нему подходит Хмелев с графинчиком в руках.

— *Все вы сидите один, о чем-то думаете—и не поймешь, о чем. Ну, давайте мириться. Давайте выпьем коньяку.*

Хмелев, стоя, разливает по рюмкам коньяк. Ливанов подозрительно наблюдает за ним. Пьют. Хмелев садится.

— *Сегодня мне придется играть на рояле всю ночь, вероятно, играть всякий вздор. Куда ни шло!*

Ливанов. Почему мириться? Я с вами не ссорился.

Хмелев. Всегда вы возбуждаете такое чувство, как будто между нами что-то произошло. У вас характер странный, надо сознаться.

Последняя реплика Хмелева слышна за кадром; на экране только Ливанов, он ищет отношение Соленого к этой фразе: насторожился. Камера отъезжает. Ливанов находит верное отношение—он подозрительно и недоверчиво смотрит на партнера и произносит:

— *Я странен, не странен кто же? Не сердись, Алеко.*

Хмелев—Тузенбах. И при чем тут Алеко... (Пауза.)

Хмелев чувствует, что мысль, которую он хотел вложить в эти слова, «не доходит». Он произносит фразу во второй раз.

Кадр пересекает субтитр:

«Сейчас Хмелев нашел верный подтекст—«Бросьте кривляться! Я знаю, что вы хороший человек».

В кадре появляется другой субтитр:

«Ливанов принял мысль подтекста и отвечает партнеру в тоне интимного признания, он старается раскрыть второй план своей роли: показать человеческую сущность Соленого, а не его маску».

Ливанов—Соленый. Когда я вдвоем с кем-нибудь, то ничего, я как все, но в обществе я уныл, застенчив и... говорю всякий вздор. Но все-таки я честнее и благороднее очень, очень многих. И могу это доказать.

Хмелев—Тузенбах ласково и мягко смотрит на Соленого и говорит:

— *Я часто сержусь на вас, вы постоянно придираетесь ко мне, когда мы бываем в обществе, но все же вы мне симпатичны почему-то. Куда ни шло, напьюсь сегодня. Выпьем!*

Ливанов. В этом «выпьем» хочется найти какую-то точку сближения. Прежде чем выпить, посмотрели друг другу в глаза. Что-то в них увидели... Что-то сказали своим взглядом...

Репетируют. Хмелев ищет, пробует, вновь ищет и, наконец, произносит «выпьем» так, что вот— разговорились, разоткровенничались.

Ливанов—Соленый. Выпьем. (Пьют.) *Я против вас, барон, никогда ничего не имел. Но у меня характер Лермонтова.* (Тихо.) *Я даже немножко похож на Лермонтова.*

Хмелев—Тузенбах. Подаю в отставку. Баста! Пять лет все раздумывал и наконец решил. Буду работать.

Хмелев—Тузенбах погрузился в свои мысли об отставке.

Ливанов ищет отношение Соленого к Тузенбаху и, чувствуя, что Тузенбах уже не видит его и забыл о нем, о Соленом, становится все злее. На реплику «Буду работать» он отвечает с подтекстом «Не выйдет это у тебя»:

— *Не сердись, Алеко... Забудь, забудь мечтания свои...* (Затемнение.)

На фоне занавеса возникают написанные рукой Владимира Ивановича строчки:

«Люди не понимают, какие огромные страсти в какой-нибудь незначащей фразе или слове в пьесе, страсти, которые зарыты глубоко, и надо их уметь показать просто».

(Из письма к А. П. Чехову)

Письмо исчезает. Раздвигается занавес. В кадре Владимир Иванович. Слышны реплики репетирующих актеров:

Голос Болдумана—Вершинина. Через двести-триста лет жизнь на земле будет невообразимо прекрасной, изумительной. Человеку нужна такая жизнь и, если ее нет пока, то он должен предчувствовать ее, ждать, мечтать, готовиться к ней, для этого он должен видеть и знать больше, чем видели и знали его дед и отец. А вы говорите, что знаете много лишнего.

Голос Тарасовой—Маши. Я остаюсь завтракать.

Голос Степановой—Ирины. Право, все это следовало бы записать.

Стало тихо. По выражению лица Владимира Ивановича чувствуется, что репетиция куска закончена. Он говорит:

— Будет слушаться, ой, будет слушаться!

Общий план нижнего фойе; на репетиции присутствует весь состав исполнителей пьесы. Владимир Иванович продолжает:

— Но я еще не улавливаю ваших путей к чеховской атмосфере. Я не улавливаю зерна спектакля, которое составляет эту атмосферу.

Литовцева. Мы брали задачу: желание другой жизни и борьба за нее.

Владимир Иванович. Неверно. Тоска по лучшей жизни у Чехова есть, а борьбы нет. Вот Андрей, разве он пойдет на бунт? Оттого и пропали все чеховские интеллигенты, что не

боролись. Зерно пьесы—тоска по лучшей жизни. Но есть тоска и тоска. Есть тоска упадническая, идущая от меланхолии, и человек, зараженный этой тоской, никчемный, как ползающий червяк. Но есть тоска жизнеспособного человека, и все наше сочувствие на его стороне.

Именно поэтому первый акт должен быть бодрым, весенним, именинным, но каждого что-то незаметно давит...

Давайте начнем. Вот открывается занавес...

Актеры расходятся по местам: Тарасова садится на диван, Степанова становится возле окна, Еланская ходит с тетрадями.

Владимир Иванович (Тарасовой). Вот так, на диване, за столом она сидеть не будет. Милая чеховская подробность—«шляпа на коленях»—не будет видна. Значит, она сидит в кресле.

Тарасова переходит и садится в кресло.

Владимир Иванович (Степановой). Я думаю, что здесь какой-то выступ, где будут цветы. У нас с художником есть планы, пока о них говорить не буду. Ирина может стоять и довольно долго смотреть куда-то. Какие-то очаровательные вещи ей там мерещатся. Это идет от огромной энергии. Что-то громадное, светлое, великолепное... Надо нажить это эмоциональное зерно. А когда повернули лицо, оно насыщено энергией мечтания, радостное, сияющее.

Степанова. Я буду думать о Москве, что я там буду делать...

Владимир Иванович. Да-да. Думать надо о большом и прекрасном, что может весь ваш темперамент зажечь...

Репетиция начальной мизансцены первого акта: Еланская—Ольга ходит с тетрадями.

Владимир Иванович (Еланской). Вы сейчас разве поправляете тетради? Разве можно при этом так быстро ходить?

Владимир Иванович встает, показывает: ходит, сосредоточенно смотрит в тетрадь, подчеркивает ошибки. Заметил грубую ошибку, подчеркивает с раздражением несколько раз.

— Физическое самочувствие понятно? Чтобы не было похоже, что вы просто ходите и просто читаете. Карандаш здесь, у рта.

Еланская показывает предложенное Владимиром Ивановичем. Он смотрит и говорит:

— Да, это может быть красиво: Маша сидит и свистит, Ирина мечтает, Ольга бродит с работой.

Актеры повторяют сцену. Камера двигается перед Еланской; произнося свой текст, Еланская иногда останавливается, поправляет ошибки в тетрадях; вот она подходит к Степановой, обращается к ней и опять продолжает ходить.

Еланская—Ольга. Отец умер ровно год назад, как раз в этот день, пятого мая, в твои именины, Ирина. Было очень холодно, тогда шел снег. Мне казалось, я не переживу, ты лежала в обмороке, как мертвая. Но вот прошел год, и мы вспоминаем об этом легко, ты уже в белом, лицо твое сияет. И тогда также били часы. Помню, когда отца несли, то играла музыка, на кладбище стреляли. Он был генерал, командовал бригадой, между тем народу шло мало. Впрочем, был дождь тогда. Сильный дождь и снег.

Степанова—Ирина. Зачем вспоминать!

Владимир Иванович внимательно следит за репетицией и потом обращается к Еланской.

— Мне представляется такое: вот она ходит...

Владимир Иванович показывает: ходит, постукивает по тетради карандашом, приближается к Ирине, подходит к столу, садится.

— А я помню то, то, то... Чем я физически живу? Я занята вот этими тетрадями, хожу по комнате. Я, режиссер, вовсе не хочу показывать, как играть сцену, но хочу рассказать, в чем ее сущность и форма. Вот я хожу, но я не играю воспоминаний. Нет надобности «играть в воспоминание». Есть какая-то актерская манера—непременно «играть». Я просто разговариваю: «Отец умер год назад». «Тогда также били часы». Я почему-то вздохнул, но это не воспоминание. Поправила в тетради ошибку — опять захотелось говорить: «Помню, когда отца хоронили...». Я не окрашиваю того, что говорю. Как схватить самочувствие, которое здесь должно быть? Думаю я, о чем говорю? Да. Но сейчас это меня не волнует. Я даже думаю: год назад, а мы уже не волнуемся!

Еланская. Мне бы хотелось ухватить физическое действие, что она действительно поправляет.

Владимир Иванович. Вот занавес пошел,— как он меня поймает?

Владимир Иванович показывает: сосредоточенно поправляет ошибки в тетрадях. Затем продолжает:

— Остановилась, заговорила. Не буду говорить и поправлять—это снижает то, что я говорю. Есть разница? Проследите: «Отец умер ровно год назад».

Владимир Иванович показывает, говорит просто, без интонационной окраски.

Еланская. Я немного все раскрашиваю и вспоминаю. У вас еще какая-то мысль кроме того, что вы говорите.

Владимир Иванович. Вот есть два варианта: «Отец умер ровно год назад...».

Владимир Иванович показывает воспоминание.

...или «Отец умер ровно год назад...».



Репетиция 1-го акта.
Немирович-Данченко (*Еланской*). Я, режиссер, вовсе не хочу показывать, как играть сцену, но хочу рассказать, в чем ее сущность и форма

Владимир Иванович показывает по-своему.

— Огромная разница! Что интереснее, что нужнее?

Еланская. Интереснее зрителю видеть не только, что она какие-то слова говорит, а и о чем думает.

Владимир Иванович. Я живу чем-то другим. А если только вспоминать, то будет впечатление, что пьеса пойдет на тему «Отец умер год назад». А пьеса на эту тему не пойдет. Поправлять нужно технически: остановилась, поправила, взяла другую тетрадь.

Еланская повторяет кусок.

Владимир Иванович. Уже много ближе. Главное—ничего не играть: ни характеров, ни образов, ни настроений, ни положений. Ходят люди и разговаривают. Но разговаривают замечательно, с живыми чувствами. Антон Павлович говорил: «Пусть на сцене все будет так же просто и так же вместе с тем сложно, как и в жизни». В этом—«чеховское» в искусстве Художественного театра, то, что отличает его от всех театров: там виртуозно играют, у нас виртуозно, хорошо, но не «играют».

Обращается к Тарасовой:

— Надо отделить чтение от насвистывания. Она понимает, что читает?

Владимир Иванович берет книгу, садится, читает.

— Разница в том,— говорит он,— что я читаю довольно внимательно, а вы просто ничего не делаете.

Тарасова. Мне нравится то, что вы показываете. Это отвечает моему внутреннему состоянию. Я взяла в зерно куска фразу, которая меня греет: «Сегодня я в мерхлелюндии, невесело мне».

Владимир Иванович, продолжая показ:

— Вот читаю, читаю... Отвлекаюсь на целый кусок... И опять буду читать... А не просто перелистывать книгу.

Тарасова. У меня такое самочувствие: если я буду здесь сидеть и сестры ко мне обратятся, я разревусь.

Владимир Иванович Плакать хочется—это очень важно. Здоровая, бодрая, крепкая, радостная, а хочется плакать.

Тарасова репетирует кусок с книгой и насвистыванием.

Владимир Иванович. Чуть-чуть... Волосок какой-то, который может потянуть не туда.

Тарасова. У нее неспокойное внутреннее самочувствие.

Владимир Иванович. Постараюсь зажить вашими задачами.

Владимир Иванович показывает: в очень нервозном состоянии сидит, перелистывая книгу. За кадром слышен диалог Ольги и Ирины. Тарасова внимательно следит за Владимиром Ивановичем и затем произносит:

— Не совсем так. Более сосредоточенно внутренне.

Владимир Иванович показывает кусок снова.

Тарасова. Вот так.

Владимир Иванович. А вы играли на каком-то дергании. (Штампик куда-то потянул...)*.

И, обращаясь ко всем, Владимир Иванович говорит:

— Теперь ясно, что пробовать. Ирине—сияние голубое в весеннем небе. Ольге—снять воспоминание, у Маши теперь все будет верно.

Актеры начинают еще раз репетировать начало первого акта. На первых словах Ольги кадр уходит в медленное затемнение.

Надпись:

«Я СЧИТАЮ НЕОБХОДИМЫМ КРЕПКО УТВЕРДИТЬ В ИСКУССТВЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА ТО, ЧТО ЯВЛЯЕТСЯ ПОТОЛКОМ ИСКУССТВА,—ЭТО ВЕЛИКОЛЕПНАЯ ПРОСТОТА, НЕ РАСХЛЯБАННО-КОМНАТНАЯ, А ТЕАТРАЛЬНАЯ, СЦЕНИЧЕСКАЯ ПРОСТОТА».

(Вл. И. Немирович-Данченко)

В репетиционном помещении поставлена примерная выгородка первого акта. На полу белой тесьмой отмечены границы сцены. В выгородке репетируется кусок «Тоска по труде».

Хмелев—Тузенбах. Тоска по труде—о, боже мой, как она мне понятна! Я не работал ни разу в жизни. Родился я в Петербурге, холодном и праздном, в семье, которая никогда не знала труда и никаких забот.

Владимир Иванович обращается к Хмелеву:

— Ирина заразила вас своим подъемом. Вы смотрите на нее влюбленными глазами. Отсюда пойдет мизансцена. Отсюда найдете, как сидеть, как говорить. Ищите это от Ирины.

Хмелев—Тузенбах. Пришло время, надвигается на всех нас громада, готовится здоровая сильная буря, которая идет, уже близка и скоро сдует с нашего общества лень, равнодушие, предубеждение к труду, гнилую скуку. Я буду работать, а через какие-нибудь 25—30 лет работать будет уже каждый человек. Каждый!

Владимир Иванович. Это очень сильное место—«Пришло время». Пусть идет от самого сердца. Я делюсь своими мыслями, я говорю об этом горячо и сильно. На пафосе это звучит не так сильно. Кажется, будто сильнее, а на самом деле хуже. Надо дать глубокое, настоящее чувство, при огромной человеческой простоте.

Хмелев. Трудная задача.

Владимир Иванович. Все у вас в руках. Отношение к этой теме у вас должно быть самое глубокое, какое темперамент допускает. Но это не значит, что следует играть с пафосом. Только искренне и крепко. Уйти и в пафос и в упрощенство опасно. У Чехова есть такая фраза: «Чем ближе к истине, тем проще и понятнее».

Хмелев повторяет текст, пытаясь найти то, о чем говорил ему Владимир Иванович.

Владимир Иванович. Вы, как советский гражданин и как художник сегодняшнего театра, принимаете этот монолог не так, как приняли бы его двадцать-тридцать лет тому назад. Мы видим что-то крупное в этом монологе, но есть опасность впасть в плакат. Очень легко подчеркнуть социальный характер этого монолога, для этого достаточно стать в позу... И даже аплодисменты будут в зале, и критика похвалит, но монолог такой важный, что он не должен быть

---

* Фраза в скобках вычеркнута Немировичем-Данченко.

упрощен. И тот пафос, который в нем есть, надо выразить художественно, то есть жизненно, правдиво. А жизненности может помочь мизансцена.

На этих словах Владимир Иванович встает, подходит к роялю, садится на место Тузенбаха, ищет мизансцену.

— Вы сидели, что-то играли... Положили нотный пюпитр, чтобы лучше видеть Ирину.

Показывает все это.

— Раньше играли какую-то вещь, а теперь просто ударяете по случайным клавишам... Вы начали говорить «тоска по труде ...».

Владимир Иванович ищет нужное состояние Тузенбаха, затем берет подсвечник и, машинально поглаживая его, начинает произносить слова монолога «Пришло время». Игра с подсвечником снимает ложный пафос, сохраняя всю внутреннюю насыщенность монолога.

Обращаясь к Хмелеву, Немирович-Данченко говорит:

— Если не хотите, чтобы было плакатно, произносите слова, поглаживая подсвечник на рояле Не надо уменьшать внутренний пафос. Я, Тузенбах, говорю о том, о чем сильно думаю. А подсвечник поможет сделать это жизненнее.

Хмелев повторяет монолог со слов «Пришло время» в новом рисунке и спрашивает:

— А как сейчас получается?

Владимир Иванович. По-моему, зерно схвачено: и зерно влюбленности в Ирину, и зерно жизнерадостного мечтания. По мизансцене сейчас очень удачно и удобно.

(Затемнение.)

Из затемнения появляется первая страница режиссерского экземпляра пьесы. Камера фиксирует первые строчки:

> «Акт первый. В доме Прозоровых. Гостиная с колоннами, отделяющими ее от зала. Полдень; на дворе солнечно, весело. Видно, как в зале накрывают стол для завтрака. Ольга в синем форменном платье учительницы женской гимназии, Маша в черном платье, со шляпкой на коленях, сидит и читает книжку, Ирина в белом платье стоит задумавшись».

Сквозь текст проступает эскиз художника Дмитриева.

Эскиз в наплыве превращается в макет. Камера отъезжает; у макета сидят Владимир Иванович и художник Дмитриев*.

Владимир Иванович внимательно рассматривает макет:

— Очень важно, что вы нашли решение весны. Цветы вам здесь помогли.

Дмитриев. Цветы звучат... Мне хотелось построить на поэтическом начале, чтобы было мало предметов и была бы солнечная гамма света.

Владимир Иванович. В первом действии очень сложные мизансцены: прием Вершинина, сцены Ирины и Тузенбаха, приход Наташи идут одновременно со сценами в столовой. Может быть, делать повороты круга, приближая к зрителю отдельные сцены

Владимир Иванович подходит к макету, рукой поворачивает сценический круг на макете и говорит:

— Когда Ирина, Тузенбах, Ольга и Наташа пойдут в столовую, на говоре сидящих за столом повернется круг.

Владимир Иванович передвигает на макете круг так, что столовая оказывается на первом плане. Одновременно при помощи трюковой съемки на макете возникает «народная сцена» в столовой

Владимир Иванович смотрит на макет—и, словно в его воображении, за столом рассаживаются крохотные фигурки персонажей пьесы: к столу подходят Наташа, Ирина и Ольга. Камера начинает наезжать, вместе с наездом все громче и громче слышится говор и отдельные реплики сидящих за столом.

В наплыве появляется такой же стол в репетиционном помещении. За столом те же актеры, но без грима и костюмов. Идет репетиция «народной сцены»** в нижнем фойе.

Владимир Иванович прерывает репетицию:

— Здесь надо найти настоящую жизнь: едят, пьют, режут пирог... Ножами и вилками стучат.

* После этого абзаца фраза: «Искания с Дмитриевым и Гремиславским».

** Против слов «народная сцена» — знак вопроса.

Когда Наташа подходит, мужчины встают. Здесь будет поворот сцены навстречу Наташе. Чтобы говор был.

Повторяется сцена входа Наташи в столовую:

Орлов—Кулыгин. Желаю тебе, Ирина, жениха хорошего. Пора уж тебе выходить.

Грибов—Чебутыкин. Наталья Ивановна, и вам женишка желаю. Хорошего!

Орлов—Кулыгин. У Натальи Ивановны уже есть женишок.

Тарасова—Маша. Выпью рюмочку винца. Эх-ма, жизнь малиновая, где наша не пропадала! Эх-ма!

Орлов—Кулыгин. Ты ведешь себя на три с минусом.

Болдуман—Вершинин. А наливка вкусная. На чем это настоено?

Ливанов—Соленый. На тараканах.

Степанова – Ирина. Фу! Фу! Какое отвращение!

Еланская—Ольга. За ужином будет жареная индейка и сладкий пирог с яблоками. Слава богу, сегодня целый день я дома, вечером—дома... Господа, вечером приходите...

Болдуман—Вершинин. Позвольте и мне прийти вечером.

Эту реплику сидящие за столом встречают аплодисментами.

Владимир Иванович. Я против аплодисментов Вершинину. Аплодисменты—это штамп Художественного театра, мне уже ненавистный. Однажды я стал вспоминать, и, оказывается, только в одной пьесе из всего репертуара не было аплодисментов.

Репетиция куска продолжается.

Болдуман—Вершинин. Позвольте и мне прийти вечером.

Степанова—Ирина. Пожалуйста!

Георгиевская—Наташа. У них попросту.

Грибов—Чебутыкин. Для любви одной природа нас на свет произвела!

Станицын—Андрей. Перестаньте, господа. Не надоело вам!

Владимир Иванович прерывает:

— Эта сцена должна быть сыграна очень сочно и крепко. Так нельзя. Ведь раньше играли в глубине, а теперь на авансцене. Надо разбить на куски.

Владимир Иванович подходит к столу и начинает объяснять:

— Значит, первый кусок: звонок, большое ожидание. Внимание на то, что горничная побежала кому-то открывать дверь.

Обращаясь к Станицыну:

— Андрей хочет встать, пойти встретить Наталью Ивановну.

Ко всем:

— А все присутствующие, понимая, что пришла девушка, к которой Андрей неравнодушен, подсмеиваются над ним, разыгрывают его.

Владимир Иванович отходит от стола.

Станицын—Андрей говорит Владимиру Ивановичу:

— Мне по самочувствию не хочется вставать. Они меня разыгрывают, и мне, наоборот, хочется углубиться в пирог.

Владимир Иванович. Тогда, может быть, сделаем так: Ольга как бы говорит ему: сиди, сиди...

Владимир Иванович показывает: берет Станицына за плечи, усаживает его и отходит со словами:

— ...а сама пошла встречать.

Репетируют кусок по указанию Владимира Ивановича.

Владимир Иванович. Второй кусок—«Встреча Наташи». Здесь очень мягко и медленно повернется круг.

Репетиция продолжается. Входит Георгиевская—Наташа. Мужчины встали. Ольга повела ее, представляя присутствующим.

Чебутыкин с улыбочкой здоровается с Наташей и, обведя ее за руку вокруг себя, передает Андрею, многозначительно показывая на эту парочку другим.

Наташа здоровается с Андреем, не глядя ему в глаза. Они почувствовали, что все на них смотрят, и смутились...

Наташа перешла к Вершинину. Только она хотела сесть рядом с ним, как подскочил Чебутыкин, взял ее под руку и повел к Андрею—усадил их рядом.

За кадром голос Владимира Ивановича:

— Третий кусок назовем «Пирог». Все заняты пирогом. Чтобы был шум, говор. Надо, чтобы авторские реплики вылупливались из общего говора.

За столом оживление, шум, разговоры и смех. Мужчины разливают вино.

Голос Владимира Ивановича за кадром:

— Четвертый кусок—«Тост». Кулыгин, перед четвертым куском постучите вилкой по тарелке и, когда все притихнут, произносите поздравление.

Орлов выполняет подсказанное Владимиром Ивановичем и произносит:

— Желаю тебе, Ирина, жениха хорошего. Пора уж тебе выходить.

Все поздравляют Ирину.

Голос Владимира Ивановича за кадром:

— Теперь пятый кусок—«Пожелание Наташе». У всех легкий розыгрыш Андрея.

Чебутыкин. Наталья Ивановна, и вам женишка желаю. Хорошего!

Кулыгин встает и с подчеркнуто-наивным видом говорит:

— У Натальи Ивановны уж есть женишок.

Камера панорамирует, останавливаясь на Маше.

Голос Владимира Ивановича за кадром:

— Шестой кусок—Маша пьет вино. Как другие реагируют: смеются ли, одобряют ли...

Маша. Выпью рюмочку винца!

Протягивает рюмку, Соленый ей наливает. Маша пьет и продолжает:

— Эх-ма, жизнь малиновая, где наша не пропадала! Эх-ма!

Голос Владимира Ивановича за кадром:

— Ирина немного пугается Машиных слов. Наташа учится у сестер, как держать себя в обществе, хотя видит, что Маша грубая.

Камера выделяет Ирину, которая настороженно следит за настроением Маши, затем Наташу и останавливается на Кулыгине: ему не нравится Машин порыв. В форме шутки он делает ей замечание:

— Ты ведешь себя на три с минусом.

Голос Владимира Ивановича за кадром:

— Седьмой кусок—«Наливка и тараканы».

Вершинин. А наливка вкусная. На чем это настоено?

Соленый. На тараканах.

Голос Владимира Ивановича за кадром:

— Ищите отношение к этим тараканам. У Кулыгина, наверное: «ай-ай-ай, будь вы, Соленый, у меня в классе, я бы вас в карцер посадил».

Все реагируют на реплику Соленого. Женщины—с отвращением и упреком.

Ирина. Фу! Фу! Какое отвращение!

Голос Владимира Ивановича за кадром:

— Восьмой кусок—«Индейка и сладкий пирог». Из этого куска выезжает фраза: «У них попросту».

Ольга. За ужином будет индейка и сладкий пирог с яблоками. Слава богу, сегодня целый день я дома, вечером—дома... Господа, вечером приходите...

Вершинин встает и шутливо, как школьник, подняв руку, произносит:



Ищут мизансцену...

— *Позвольте и мне прийти вечером.*

И р и н а. Пожалуйста!

Н а т а ш а. У них попросту.

В л а д и м и р И в а н о в и ч. Девятый и последнии кусок—«Для любви одной природа». У всех должно быть какое-то отношение к каждому куску. Важно лепить куски очень крепко и ярко.

Актеры продолжают репетировать «народную сцену».

Надпись:

ТАК, РАЗБИВ ЭТУ МАЛЕНЬКУЮ СЦЕНУ НА ДЕВЯТЬ КУСКОВ, ВЛАДИМИР ИВАНОВИЧ ДОБИВАЛСЯ ЖИЗНЕННОСТИ И СЦЕНИЧЕСКОЙ ЯРКОСТИ.

На реплике Чебутыкина, в очень медленном наплыве, выгородка постепенно превращается в тождественный план «народной сцены» спектакля. И мы видим актеров уже в гриме и костюмах на фоне театральной декорации первого акта.

(Затемнение.)

Надпись:

«ФИЗИЧЕСКОЕ САМОЧУВСТВИЕ—ЭТО СИНТЕЗ ВСЕГО: ТУТ И ВОЗРАСТ, И СЕМЕИНОЕ ПОЛОЖЕНИЕ, И ПРОФЕССИЯ, И ОКРУЖАЮЩАЯ АТМОСФЕРА, И МНОГОЕ, МНОГОЕ ДРУГОЕ...».

(Вл. И. Н е м и р о в и ч-Д а н ч е н к о)

Верхнее фойе. Стоит выгородка второго акта. Репетируется сцена Маши и Вершинина.

Они входят. Маша стряхивает от «снега» горжетку. Вершинин потирает руки, «греет» их у «печки».

Т а р а с о в а—М а ш а. Не знаю. Не знаю. Конечно, много значит привычка. После смерти отца, например, мы долго не могли привыкнуть к тому, что у нас нет денщиков. Но и помимо привычки, мне кажется, говорит во мне просто справедливость. Может быть, в других местах и не так, но в нашем городе самые порядочные, самые благородные и воспитанные люди—это военные.

Б о л д у м а н—В е р ш и н и н. Мне пить хочется. Я бы выпил чаю.

Владимир Иванович останавливает актеров:

— Одни и те же слова можно говорить в двенадцать часов дня, вечером, на улице, дома, и все это будет по-разному—от разного физического самочувствия. Я без конца говорю о подтексте потому, что это самое важное. Самые великолепные актерские образы созданы были на подтексте, на втором плане. Система Станиславского с первых шагов ведет именно к этому. Давайте разберемся.

Обращается к Болдуману:

— «Я бы выпил чаю»— ага, вы хотите чаю. Но я спрашиваю, к кому вы обращаетесь? Какие взаимоотношения у вас с партнером? Откуда вы пришли? И когда все это будет найдено, то окажется, что вы пришли вовсе не за чаем, а потому, что «она» здесь, и когда вы скажете это, то она почувствует ваш второй план. Из этой суммы элементов найдется синтетическое самочувствие, которое я называю ф и з и ч е с к и м. Физическое самочувствие—самое важное в чеховском спектакле. Если оно верно и крепко схвачено, то отсюда пойдет настоящая простота и искренность.

Актеры повторяют выход. На первых словах—«Не знаю. Не знаю.»—Владимир Иванович прерывает и говорит Тарасовой:

— Вы выходите улыбающаяся, обаятельная. А за этой улыбкой пропадает настоящее. Совсем иначе вы заговорите, если будет подтекст: ой, долг, долг... долг перед мужем.

Тарасова. А где же влюбленность?

Владимир Иванович. А вообще влюбленность играть нельзя. Я пришла с мороза, с холода и разговариваю с человеком, с которым мне страшно. Самое главное, что я подхожу к бездне,—вот мое состояние. От всего этого и будет влюбленность.

Тарасова. А как мы с Вершининым гуляли? Он меня под руку вел?

Владимир Иванович. А вдруг жена увидит? Но, вероятно, все-таки под руку. Тогда в провинции ходили под руку. Крепче разберитесь в деталях физического самочувствия: они шли, разговаривали, на дворе сумерки, холодно, снег... и влюблена, и муж, и долг, и сестры... и прошлое, и будущее...

Тарасова задумалась—и наплывом, как мысли ее о роли, возникает видение прогулки Маши с Вершининым.

Мягкий мороз. Пушистый снег. За кадром звучит гармошка.

Идя по тротуару, они время от времени попадают в полосы света уличных фонарей.

Счастливая, возбужденная Маша говорит:

— Меня выдали замуж, когда мне было восемнадцать лет... И я своего мужа боялась. Он мне казался ужасно ученым, умным и важным... А теперь не то...

Пауза. Приближаются звуки гармошки. Оба слушают.

Им повстречалась веселая группа ряженых.

Маше весело. Она счастлива. Она хорошо смеется.

Ряженые с шутками прошли мимо, удаляется гармошка...

Вершинин. Вы великолепная, чудная женщина. Великолепная, чудная! Здесь темно, но я вижу блеск ваших глаз... Я люблю, люблю, люблю... Люблю ваши глаза, ваши движения, которые мне снятся... Великолепная, чудная женщина...

Маша. Когда вы говорите со мной так, то я почему-то смеюсь, хотя мне страшно... Не повторяйте, прошу вас... А впрочем, говорите, мне все равно... Мне все равно...

Маша и Вершинин скрываются в глубине улицы...

И мы вновь в репетиционном помещении. Владимир Иванович говорит актерам:

— Важно найти ту большую, не выраженную в словах пьесы жизнь, которую каждый персонаж должен носить в себе и которая где-то, в какой-то фразе, в какой-то сцене вдруг прорвется— и тогда наступит та высокохудожественная радость, которая и составляет театр.

В кадре—Степанова и Хмелев.

Их лица начал заволакивать падающий хлопьями снег.

Снег падает все гуще, вьется вокруг керосинового уличного фонаря. Возле фонаря стоит в шинели Тузенбах. Он ждет. Сквозь пелену падающего снега виднеется какое-то казенное здание; тусклыми пятнами светятся окна.

Скрип открывающейся двери заставил Тузенбаха насторожиться...

Из темноты к фонарю подошла Ирина.

Ирина. Как я устала!

Тузенбах. Я каждый вечер буду приходить на телеграф и провожать вас домой, буду десять, двадцать лет, пока вы не прогоните...

Ирина. Нет, не люблю я телеграфа, не люблю. Труд без поэзии, без мыслей...

Они уходят из кадра. Пауза.

Некоторое время никого нет. В свете фонаря вьется снег.

К фонарю подходит Ливанов—Соленый. Он долго и мрачно смотрит вслед ушедшим, потом закуривает папиросу и тяжелыми шагами направляется за ними.

За кадром послышались бубенцы, и через мгновение в полосе света фонаря промчалась тройка с ряжеными. Не успела затихнуть первая тройка, как в полосу света влетела вторая тройка.

В санях—Наташа, а рядом с ней—грузный мужчина в бобровой шапке, с пышными холеными усами...

Быстро мчится тройка...

Наташа испуганно вскрикнула: тройка чуть не сшибла какого-то пожилого военного.

Умчалась тройка. На мостовой—слегка испуганный и растерянный Чебутыкин. Он смотрит вслед и как бы про себя произносит:

— А у Наташи романчик с Протопоповым...

Репетиционное помещение. Станицын работает над монологом Андрея из второго акта:

— ...Как странно меняется, как обманывает жизнь!.. Боже мой, я секретарь земской управы, той управы, где председательствует Протопопов, я секретарь, и самое большее, на что я могу надеяться,— это быть членом земской управы. Мне быть членом здешней земской управы, мне, которому снится каждую ночь, что я профессор Московского университета, знаменитый ученый, которым гордится русская земля... Мне нужно говорить с кем-нибудь, а жена меня не понимает, сестер я боюсь почему-то...

Станицын задумался, и в наплыве возник интерьер клуба.

В облаках табачного дыма ореолят свечи в канделябре.

За зеленым столом идет игра: Чебутыкин, Андрей и спинами к аппарату еще два каких-то игрока. Игра идет молча, напряженно. Только шлепают карты. Тишину нарушает голос Степановой:

— Говорят, Андрей двести рублей проиграл. Две недели назад проиграл, в декабре проиграл.

Быстрое вытеснение. В кадре Степанова в репетиционном помещении продолжает реплику:

— Скорее бы все проиграл, быть может, уехали бы из этого города. Господи боже мой, мне Москва снится каждую ночь, я совсем как помешанная...

На экране возникает надпись:

«ЕСЛИ ФИЗИЧЕСКОЕ САМОЧУВСТВИЕ СХВАЧЕНО ВЕРНО И КРЕПКО, ТО О СЛОВАХ ДУМАТЬ НЕ НАДО, ПУСТЬ ОНИ ИДУТ САМИ ПО СЕБЕ; НАДО ТОЛЬКО ПОДАВАТЬ ЭТИ СЛОВА ЧИСТО, БЕЗ ВСЯКОГО ЗАСОРЕНИЯ».

(Вл. И. Немирович-Данченко)

Слышится гитара и тихое пение романса «Ночи безумные» под аккомпанемент гитары.

Из медленного затемнения на экране появляется Степанова—Ирина. Она раскладывает на столе пасьянс и напевает. Рядом с ней Белокуров—Роде с гитарой.

Камера отъезжает, открывая Грибова—Чебутыкина, погруженного в чтение газеты. Камера отъезжает еще—появились Болдуман—Вершинин, Тарасова—Маша, Хмелев—Тузенбах...

За кадром слышен голос Владимира Ивановича:

— Важно, чтобы все время чувствовался второй план.

Камера продолжает отъезжать, открывая все репетиционное помещение.

— Второй план—это то, что человек носит глубоко в себе. Это какой-то другой его мир, различный с тем, который мы видим в его разговоре и его действиях.

— Вот и Маша, говоря о журавлях, решает для себя: «Как быть?», «Как жить?»

Репетиционное помещение с точки зрения режиссера. Видна вся примерная выгородка второго акта.

Тарасова—Маша. Жить и не знать, для чего журавли летят, для чего дети родятся, для чего звезды на небе... или знать, для чего живешь, или все пустяки, трын-трава...

Пауза. Степанова и Белокуров поют романс. Звучит гитара.

Репетиция идет гладко.

Вот Болдуман—Вершинин, как бы отвечая на свои невеселые мысли о неустроенной жизни, произносит:

— Все-таки жалко, что молодость прошла...

Пауза. Звучит гитара.

Тарасова—Маша. У Гоголя сказано: «Скучно жить на этом свете, господа»!

Произнеся эту фразу, Тарасова как бы сбросила с себя какую-то тяжесть и внутренне пришла к выводу: все-таки жизнь прекрасна.

Хмелев—Тузенбах. А я скажу: трудно с вами спорить, господа! Ну вас совсем...

Грибов—Чебутыкин, не поднимая головы от газеты, читает вслух:

— *Бальзак венчался в Бердичеве...*

Романс затихает. Чебутыкин продолжает:

— *Даже запишу себе это в книжку. Бальзак венчался в Бердичеве...*

(Медленное затемнение.)

Из затемнения—макет третьего акта: комната Ольги и Ирины. Посредине шкаф, налево и направо ширмы, за которыми стоят кровати. В левой части трюмо, письменный столик, несколько кресел и кушетка. Справа, между шкафом и ширмой, умывальник.

Из тишины возникает тоскливая мелодия скрипки и отдаленный гул набата.

Комната озаряется неровным, тревожным светом полыхающего зарева.

Вторая экспозиция—Андрей, играющий на скрипке...

Чебутыкин пьет водку у себя в комнате...

Затем из наплыва в наплыв мелькают короткие планы каких-то испуганных женщин с узелками наскоро собранных вещей...

Видение исчезло, перед нами только макет; медленно затихают тревожные звуки скрипки и набата.

Макет превращается в выгородку третьего акта в нижнем фойе. Идет репетиция.

Владимир Иванович говорит Грибову.

— Образ... Ритм образа—это то, без чего актер не имеет права прийти на сцену. Прежде всего надо найти зерно образа, то есть ту мысль, которая есть у человека, когда он молчит. Какое зерно образа Чебутыкина? Для этого надо вспомнить зерно всего спектакля—«тоска по лучшей жизни»—и отталкиваться в своих поисках от него. Надо пробовать наговорить себе целый монолог, дав волю своей фантазии: «Ничего я собой не представляю... нуль... ничтожество...». Повторяя эти слова, Чебутыкин, возможно, подойдет к зеркалу и, увидев в нем свое старое, некрасивое лицо, пробурчит: «Рыло ты, Иван Романыч... Генералом мог бы быть... В университете чему-то учился... Все забыл...».

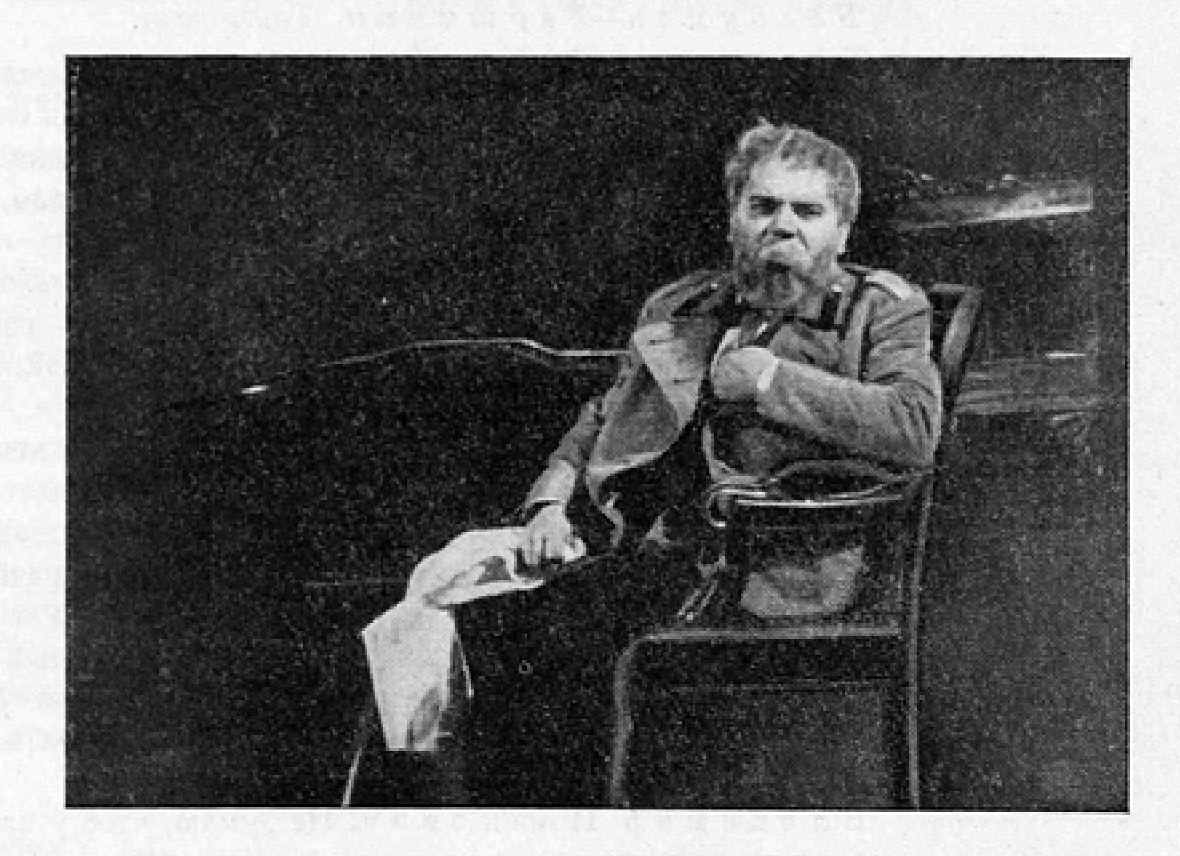
И, переходя от фразы к фразе, можно нажить в себе залежи тоски для психофизического самочувствия. «Любил без ума женщину... Эта женщина принадлежала другому... Ничего никогда не делал, ничего не читал, кроме газет... Кругом все глупо... Пошло... Запил...».

Репетиция третьего акта продолжается. С правой стороны выгородки входит Грибов—Чебутыкин. Актер в обычном своем костюме, без грима, и только расстегнутый воротничок дает легкий штрих состояния персонажа. Прошел несколько шагов, остановился, соображает тяжело, грузно. Начал говорить:

— *Черт бы всех побрал... подрал... Думают, я доктор, умею лечить всякие болезни, а я не знаю решительно ничего, все позабыл, что знал, ничего не помню, решительно ничего.*

Грибов подходит к условному «умывальнику». Камера приближается, перед актером как бы вырастает умывальник, с которым он будет играть на спектакле, и часть декораций.

После какой-то фразы монолога Грибов повернулся и предстал в гриме и костюме, взъерошенный, в расстегнутой военной тужурке. Он продолжает монолог:



Репетиция 3-го акта.
Чебутыкин—Грибов. ...Ничего не помню, решительно ничего, все позабыл, что знал...

— В голове пусто, на душе холодно. Может быть, я и не человек, а только вот делаю вид, что у меня и руки, и ноги, и голова; может быть, я и не существую вовсе, а только кажется мне, что я хожу, ем, сплю... (Плачет.) *О, если бы не существовать!* (Перестает плакать, угрюмо.) *Черт знает... Третьего дня разговор в клубе; говорят: Шекспир, Вольтер... Я не читал, совсем не читал, а на лице своем показал, будто читал. И другие тоже, как я... Пошлость! Низость! И та женщина, что уморил в среду, вспомнилась... и все вспомнилось, и стало на душе криво, гадко, мерзко... пошел, запил...*

С последними словами монолога исчезает видение декорации. Актер снова в своем обычном костюме.

(Затемнение.)

Из затемнения—левая часть выгородки. На кушетке сидит Маша—Тарасова, неподалеку от нее в кресле Вершинин—Болдуман. Звучат слова Вершинина:

— Вот таких, как вы, в городе теперь только три, но в следующих поколениях будет больше, все больше и больше, и придет время, когда все изменится по-вашему, жить будут по-вашему, а потом...и вы устареете, народятся люди, которые будут лучше вас... (Смеется.) *Сегодня у меня какое-то особенное настроение. Хочется жить чертовски...* (Поет.) *«Любви все возрасты покорны, ее порывы благотворны...».* (Смеется.)

Владимир Иванович прерывает:

— Вершинин говорит, но не в словах сейчас дело. Его внутренний подтекстовый монолог—это жажда чего-то необыкновенно сильного, радостного, физического. И мизансцену ищите на этом же состоянии.

К Тарасовой:

— И Маше становится жутко и радостно. Он заражает ее без всяких слов какими-то флюидами. По самочувствию у них начинается настоящая любовная сцена, а говорят они о другом. Но все это на расстоянии друг от друга. Окружающие хоть и спят, но близко нельзя. Когда Вершинин запел «Любви все возрасты покорны», должно быть ясно его состояние.

Репетиция продолжается.

Болдуман—Вершинин. Сегодня у меня какое-то особенное настроение. Хочется жить чертовски... (Поет.) *«Любви все возрасты покорны, ее порывы благотворны...»* (Смеется.)

Тарасова—Маша. Трам-там-там?

Болдуман—Вершинин. Трам-там.

Тарасова—Маша. Тра-ра-ра?

Болдуман—Вершинин. Тра-та-та. (Смеется.)

Владимир Иванович. Здесь вдруг вспыхнула перекличка сильных чувств, понятная только им двоим. Этих «тра-та-та» никакими словами не скажешь. Эмоционально это должно перекинуться в зрительный зал.

Актеры повторяют сцену.

— Сейчас перейдем к сцене «покаяния» Маши,— говорит Владимир Иванович.

Он отпускает с репетиции всех, кроме Тарасовой, Еланской и Степановой. Когда все ушли, он обращается к Тарасовой:

— Я начинаю думать, что у вас Маша может сложиться нежнее, целомудреннее. У Ольги Леонардовны Книппер выходило, что Маша хватает счастье. А к вашей индивидуальности подходит больше, что падение для Маши действительно страшно.

Тарасова. У автора все время многоточия. Значит, она так захвачена, что ей трудно говорить. Ужасное волнение внутри. В прошлый раз я искала внутренний восторг.

Владимир Иванович. Восторг—это очень хорошо. Для нее это падение, но не адюльтер, а что-то огромное. Когда произошла сцена «трам-там»,—это стало еще крупнее. Но говорить вы будете сидя на месте, как будто не переживая никакой драмы.

Тарасова. А вдруг холодок будет?

Владимир Иванович. Не думаю, чтоб у вас был холодок. Маше захотелось каяться раньше или эта мысль пришла только что?

Тарасова. Я думаю, что она слушает сестер уже с этой мыслью. Поэтому и говорит: «Николай Львович, уходите. Муж, уходи. Томится душа моя».

Владимир Иванович. Значит, весь кусок до покаяния был «томится душа моя»?

Тарасова. Да.

Владимир Иванович. Это очень хорошо. Начнем.

Тарасова смотрит почти прямо в аппарат и на самочувствии «томится душа моя» начинает:

— Мне хочется каяться, милые сестры. Томится душа моя. Покаюсь вам и уж больше никому никогда... Скажу сию минуту... Это моя тайна, но вы все должны знать... Не могу молчать...

За Тарасовой незаметно меняется фон, возникает обстановка декорации третьего акта... Ирина и Ольга слушают Машу.

— Я люблю, люблю... Люблю этого человека... Вы его только что видели... Ну, да что там! Одним словом, люблю Вершинина...

Ольга вскочила с дивана. Камера быстро отъезжает, открывая всю сценическую площадку.

Ольга, как бы отмахиваясь от Машиных слов, говорит:

— Оставь это. Я все равно не слышу.

Маша. Что же делать! Он казался мне сначала странным, потом я жалела его, потом полюбила... и полюбила я его с его голосом, его словами, несчастьями... двумя девочками...

Ольга. Я не слышу все равно. Какие бы ты глупости ни говорила,—я все равно не слышу. (Уходит за ширму.)

Маша продолжает еще энергичнее и громче. Она встает, вся устремленная вперед.

— Э, чудная ты, Оля. Люблю—такая, значит, судьба моя. Значит, доля моя такая... И он меня любит... Это все страшно? Да? Не хорошо это?

Подходит к Ирине:

— О, моя милая... как-то мы проживаем нашу жизнь, что из нас будет... Когда читаешь роман какой-нибудь, то кажется, что все это старо, и все так понятно, а как сама полюбишь, то и видно тебе, что никто ничего не знает и каждый должен решать сам за себя... Милые мои, сестры мои... Призналась вам, теперь буду молчать. Буду теперь, как гоголевский сумасшедший: молчание... молчание...

Репетиционное помещение: нет ни костюмов, ни декораций. Актрисы в своих бытовых платьях.

Владимир Иванович говорит:

— Это было очень сильно. Это те драгоценные секунды, ради которых существует театр. Это праздник, подарок, подарок настоящего вдохновения. Мне хочется всем сказать, что надо скорее играть. На сцене поправлю, на генеральной опять посмотрю...

(Медленное затемнение.)

Слышится далекое звучание арфы и скрипки.

Из затемнения—натурный пейзаж осенней рощи.

От порыва ветра падают листья.

В мягком наплыве возникает другой пейзаж: тянутся вдаль журавли.

Еще пейзаж: берег реки, поднимается еще стая птиц... один журавль не может подняться, бьет крылом, падает...

Тянутся вдаль журавли.

Крупно: отставшая птица.

Далеко на фоне осеннего неба исчезает треугольник улетающих журавлей.

Еще один порыв ветра. Вьются в воздухе осенние листья.

Сквозь пейзаж медленно проступает декорация четвертого акта.

Из глубины сцены идет Маша.

Музыка затихает. Маша подходит к крыльцу, на котором сидит Чебутыкин. Погруженный в свои мысли, он напевает:

— Тара... ра... бумбия... Сижу на тумбе я...

Маша. Сидит себе здесь, посиживает...

Чебутыкин. А что?

Маша. Ничего.

На паузе отходит от крыльца и становится у дерева.

— Вы любили мою мать?
Чебутыкин. Очень.
Маша. А она вас?

Чебутыкин закрывается газетой и нехотя, грубовато отвечает:

— Этого я уж не помню.
Маша. Мой здесь? Так когда-то наша кухарка Марфа говорила про своего городового: мой. Мой здесь?
Чебутыкин. Нет еще.
Стоя у дерева, Маша продолжает:

— Когда берешь счастье урывочками, по кусочкам, потом его теряешь, как я, то мало-помалу грубеешь, становишься злющей, как кухарка... (Указывает себе на грудь.) *Вот тут у меня кипит.*

В глубине аллеи показался Андрей в пальто и фуражке; он везет коляску с ребенком.

— Кого бы я отодрала хорошенько, так это Андрюшку, нашего братца. Чучело гороховое. Все надежды пропали. Тысячи народа поднимали колокол, потрачено было много труда и денег, а он вдруг упал и разбился. Вдруг, ни с того ни с сего... Так и Андрей...
Маша садится на скамейку.
Андрей поставил коляску у дерева, медленно подошел к другой скамейке у крыльца и сел на нее, облокотившись на тумбу.

Андрей. И когда, наконец, в доме успокоятся! Такой шум
Чебутыкин. Скоро. (Смотрит на часы.) *У меня часы старинные, с боем...* (Заводит часы, они бьют.) *Первая, вторая и пятая батарея уйдут ровно в час.* (Пауза.) *А я завтра.*
Андрей. Навсегда?
Чебутыкин. Они навсегда, а я не знаю. Может, через год вернусь.
За кадром слышится далекое звучание арфы и скрипки.
Андрей. Опустеет город. Точно его колпаком накроют. (Пауза.) *Что-то произошло вчера около театра, все говорят, а я не знаю.*
Чебутыкин. Ничего. Глупости. Соленый начал придираться к барону, а тот вспылил и оскорбил его, и вышло так в конце концов, что Соленый обязан был вызвать его на дуэль. (Смотрит на часы.) *Пора бы, кажется, уж... В половине первого, в казенной роще, вон в той, что отсюда видать, за рекой... Пиф-паф!* (Смеется.) *Соленый воображает, что он Лермонтов, и даже стихи пишет. Вот шутки шутками, а уж у него третья дуэль.*
Пустой зрительный зал. Только в четвертом ряду в кресле сидит Владимир Иванович. Возле него в проходе столик с лампой, тут же Литовцева и Раевский.
Владимир Иванович внимательно следит за ходом репетиции на сцене и записывает что-то в блокнотике.
Крупно: листок из блокнота. Почерком Владимира Ивановича написано:

Грибову — «Вы любили мою мать?» — страшно неожиданный вопрос. Ответ: «Да. Очень.» Надо гораздо значительнее. Прикрываетесь газетой — это хорошая штучка, но надо связаться с состоянием партнерши.

Листочек отрывается, открывая следующий:

Тарасовой — «Мой здесь?» — Над собой издевается. Очень хорошо, глубоко трогательно, но я боюсь, что вы уйдете в ваше «нежное».

На листочке блокнота появляется еще запись:

В музчасть. Когда играете вальс, дайте на две секунды короче.

И еще листочек:

Начало марша дайте тише, надо найти момент, когда звучит совсем близко; затем начинает уходить. Медленное приближение и медленное удаление.

На последней записи начинает звучать духовой оркестр, исполняющий походный марш.

Медленным наплывом открывается сцена Художественного театра.

Зрительный зал полон—премьера.

Идет конец четвертого акта.

Приближаются звуки военного оркестра—это уходит бригада.

Камера фиксирует каждого исполнителя в отдельности.

Ольга. Уходят...

Маша провожает взглядом уходящую бригаду. Она бессильно оперлась на дерево—вместе с бригадой уходят ее последние надежды на счастье.

Маша. Уходят наши. Ну, что ж... Счастливый им путь... (Мужу.) *Надо домой... Где моя шляпа?*

Кулыгин. Я в дом отнес... Принесу сейчас... (Уходит в дом.)

Ольга поднялась со скамейки и медленно направилась к дому.

Все громче и громче звучит приближающийся оркестр.

Вбегает взволнованный Чебутыкин в расстегнутой шинели, с саквояжем в руке. Он быстро подходит к Ольге, что-то шепчет ей.

Ирина, словно в каком-то предчувствии, вскочила со скамейки и, пройдя несколько шагов, остановилась и напряженно смотрит на Чебутыкина.

Ольга обнимает Ирину. Чебутыкин сообщает ей о гибели Тузенбаха.

Ирина с криком: «*Я знала, я знала*»—кинулась туда, куда так недавно, всего несколько минут тому назад, ушел Тузенбах.

И вдруг, обессилев, пошла назад.

Ольга, поддерживая ее, ведет к скамейке.

Все громче и громче звучит музыка.

Ольга поднялась со скамьи, подошла к дереву и смотрит туда, откуда льются звуки марша.

Бодрая музыка марша звучит совсем-совсем близко. Но вот через несколько мгновений она стала затихать, удаляясь...

Финальная мизансцена трех сестер. Звучат их последние монологи.

Во время монолога Ольги камера медленно, почти незаметно наезжает, выделяя все крупнее и крупнее последнюю мизансцену.

На мгновение короткой волной громче донеслась музыка.

Ольга заключает пьесу словами:

— Если бы знать, если бы знать!

Медленно задвигается занавес. За кадром слышны аплодисменты зрительного зала.

Через экран плывут заголовки статей о спектакле в различных газетах и журналах. Аплодисменты все усиливаются и усиливаются.

«Крушение надежд»



За проплывающими журналами и газетами раздвигается занавес, и на вызовы выходят исполнители с Владимиром Ивановичем во главе.

Камера медленно наезжает, исчезают тексты и заголовки рецензий, постепенно затихает шум аплодисментов...

Быстрая смена плана: Владимир Иванович в нижнем фойе беседует с участниками спектакля.

— Кажется, все сделано: сыграли на публике, имели успех невероятный, окружены похвалами, но мне хочется сказать вам, что наш театр держался и будет держаться только пока он стремится к совершенству. Но как только актеры начинают считать, что они сделали все, так наступает такой момент, когда театр останавливается и, стало быть, начинает отставать... И пока я хожу по этим полам и подмосткам, я обязан, как бы я вам ни надоедал, тянуть вас к совершенству. Я обязан говорить вам: «А для совершенства вот чего не хватает... вот чего не хватает...». Пока я чувствую, что у актера есть дорога, я все равно буду ему надоедать.

У меня есть несколько кусочков, о которых я хочу предложить вам подумать. Прежде всего, это в третьем действии приход Ирины, Тузенбаха и Вершинина со слов «Здесь посидим»... Давайте работать!

Актеры расставляют стулья по мизансцене третьего акта, готовясь к репетиции куска...

Через наплыв появляется надпись:

«ХУДОЖНИК ДОЛЖЕН ВСЕГДА РАБОТАТЬ, ВСЕГДА ОБДУМЫВАТЬ, ПОТОМУ ЧТО ИНАЧЕ ОН НЕ МОЖЕТ ЖИТЬ».

А. Чехов

И. Посельский

Напутствие молодым

Весна 1958 года. На улицах Лондона появились афиши о предстоящих гастролях Московского Художественного театра. Задолго до первых представлений билеты на все спектакли были раскуплены. Лондонцы проявили живейший интерес к Художественному театру.

А в Москве в это время шли еще последние репетиции чеховских спектаклей. Возобновлялись «Вишневый сад», «Дядя Ваня» и «Три сестры». В спектакли вводились молодые актеры.

Естественно, что событие это не могло не заинтересовать Ольгу Леонардовну Книппер-Чехову, участницу первого представления «Чайки». Она захотела встретиться с молодыми исполнительницами чеховской пьесы и пригласила к себе, на улицу Немировича-Данченко, где она тогда жила, «трех сестер» и режиссера И. Раевского. Узнав об этом, мы, делавшие в то время монографический фильм о театре, загорелись желанием снять встречу старейшей актрисы с молодежью.

Когда мы попросили у Ольги Леонардовны разрешения присутствовать при встрече, она сказала: «Если сможете не мешать нашей беседе, то я не возражаю». Легко сказать — «не мешать», но как это трудно выполнить. Еще задолго до приезда актеров к дому начали подъезжать грузовики с аппаратурой. По лестничной клетке потянулись шнуры. Втаскивались громоздкие лампы, аппараты, микрофоны.

Запыхтела передвижная электростанция, и постепенно квартира начала превращаться в съемочный павильон. Другого выхода не было. Раз уж решили снимать, значит без обильного «хозяйства» не обойдешься. И, как каждый раз в таких случаях, нас охватило чувство стыда и неловкости за подобное «вторжение в жизнь».

Перед тем, как начать установку аппаратуры в кабинете актрисы, мы настойчиво уговаривали окружающих делать так, чтобы Ольга Леонардовна побыла временно в своей спальне. Не тут-то было. В ожидании приезда актеров она живо интересовалась всеми нашими приготовлениями. А когда звукооператор установил маленький микрофон на круглом столе, Ольга Леонардовна предложила нам замаскировать его. Она поставила перед микрофоном вазочку с цветами и, обращаясь к нам с улыбкой, сказала: «Ну что, плохая я у вас помощница?.. А вы еще не пускали меня сюда».

Стоял теплый весенний день. Солнце заливало лучами комнату. Ольга Леонардовна подошла к окну. И несколько неожиданно для нас вдруг сказала:

— Вот в такой весенний день Антон Павлович повел меня на выставку Левитана. Они ведь были друзья. Левитан тогда выставил свою картину «Стога при лунном свете». Мы были свидетелями того, как тогдашняя публика не поняла художника и смеялась над его чудесной картиной. Чехов, Левитан и Чайковский были певцами прекрасной русской природы. Как крепко связаны одной нитью эти три имени! Вот сейчас, когда здоровье мое улучшилось, обязательно буду уезжать за город, на природу, в лес. Буду вдыхать весну.

Мы уже были готовы к съемке и ждали, когда приедут актеры. Ольга Леонардовна начала с увлечением рассказывать о конкурсе скрипачей и пианистов имени П. И. Чайковского. Она с восхищением отзывалась о молодом американском пианисте Вэне Клайберне. В конце своего рассказа она сказала нам: «А вы, наверное, думали, что старуха в девяносто лет и знать не знает, что делается на божьем свете».

...Режиссер И. Раевский и «сестры Прозоровы» вошли в комнату. Ольга Леонардовна приветливо принимала гостей, а они, как видно, были несколько смущены необычной обстановкой. По углам стояли перекальные лампы и «юпитеры», звуковой аппарат распластался на тяжелой треноге и занял добрую четверть комнаты, провода уходили в переднюю, где еле уместились магнитофоны и другие принадлежности звукозаписи. Хозяйка уже привыкла к нам, а гости были в явной растерянности.

Надо было сделать так, чтобы все они забыли о нашем присутствии. А тут к всеобщему огорчению вспыхнул свет. Заработала наша электростанция. Оператор наводил на «фокус» и устанавливал кадр. Ничто не предвещало успеха.

После томительной паузы я сказал с явным волнением, что аппарат вышел из строя. Не знаю, все ли мне поверили, но разговор за столом оживился. Именно это нам и требовалось.

— Ольга Леонардовна! — начал И. Раевский, — я вас должен познакомить. Это вот Ольга—Иванова, это Маша—Юрьева, это Ирина—Максимова. Мы, конечно, очень волнуемся, понимая, какую ответственность возложил на нас театр. И поэтому мы очень просим Вас рассказать о том, как начиналась жизнь «Трех сестер»...

— Как начиналась... Трудом, большим трудом. Ведь мы еще неопытные были, можно сказать, со школьной скамьи. Помню, Антон Павлович приехал в Москву. Мы долго ждали новую пьесу от любимого автора. А когда он прочитал ее нам, воцарилось какое-то недоумение, молчание. Антон Павлович смущенно улыбался и, нервно покашливая, ходил среди нас... Некоторые высказывались, что это же не пьеса, это только схема. Работа была трудная, много надо было распахивать в душах... Но вот прошло несколько лет, и мы уже с удивлением думали: неужели наша любимая пьеса, такая насыщенная переживаниями, такая глубокая, способная затрагивать самые скрытые, прекрасные уголки души человеческой, неужели эта пьеса могла казаться не пьесой, а схемой? У Чехова надо было играть не роли, а создавать образы живых людей. Надо было не представлять, а жить. Жить полной атмосферой пьесы.

Вопрос:

— Ольга Леонардовна, а в чем внутренний смысл поведения Ирины после того, как убили барона?

Книппер-Чехова:

— Чтобы заглушить боль, надо за что-то зацепиться. Надо, надо, надо... Ну, уйду вся в работу. Завтра поеду одна, буду учить в школе, всю свою жизнь отдам тем, кому она, быть может, нужна... Вот в этом, в этом и чеховское и ее, Ирины, мечта о жизни.

Вопрос:

— Антон Павлович присутствовал на репетициях?

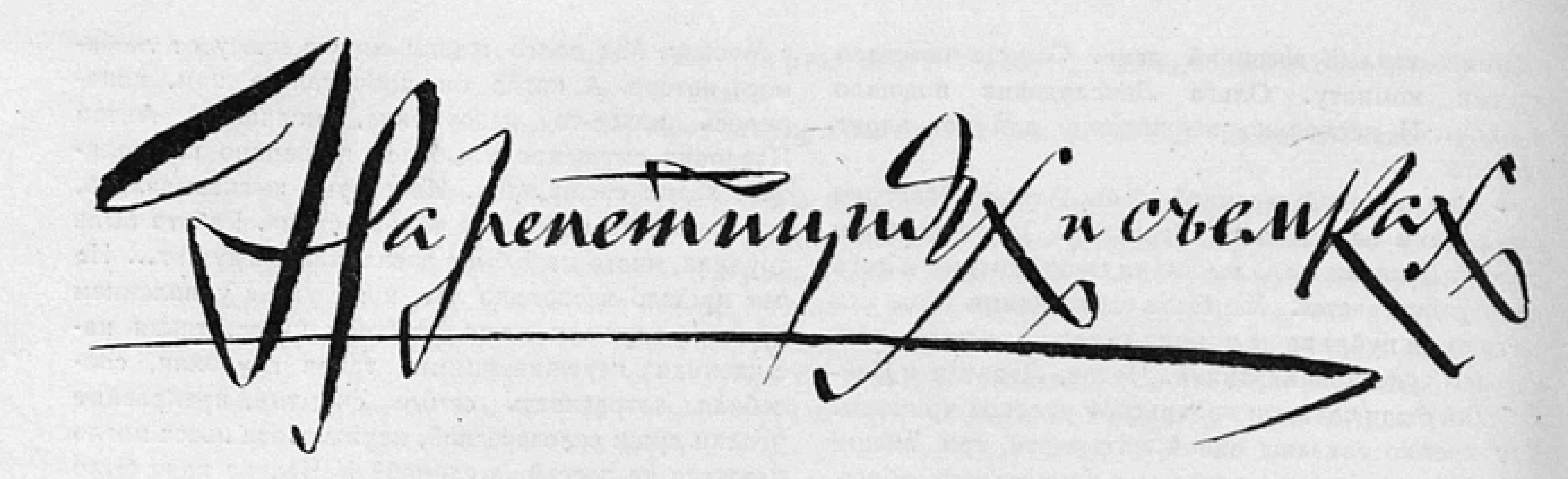
Книппер-Чехова:

— Нет, никогда. Он очень любил за кулисами ходить, подойти к одному, к другому, к третьему... Нравилось ему это. Помню, раз играли «Трех сестер», а рядом с нашей ложей знакомые сидели. А потом передавали мне, что Антон Павлович в четвертом акте улыбался очень, почти смеялся. Я немного удивилась. Думаю, что же это такое? Когда мы приехали домой, я говорю: «Антон Павлович! Что такое?.. Мне передавали, что ты смеялся во время четвертого акта?» А он опять смеется: «Ведь ты же глупенькая, ты пойми, я смеялся потому, что уж очень вы хорошо сыграли»... Ну вот!

...Гастрольная поездка Московского Художественного театра, как известно, прошла с огромным успехом.

Зрители и пресса единодушно отмечали, что увидели подлинного Чехова—жизнелюбивого, верящего в светлое будущее.

Большой творческий успех родного театра в гастрольной поездке по Европе, восторженные отзывы о драматургии Антона Павловича Чехова были в те дни лучшим подарком жене и другу великого русского писателя.



А. Власов, А. Млодик

Открыть человеку—человека

Однажды Григорий Козинцев шутливо напомнил реплику, которую он услышал на одном из совещаний кинематографистов. Реплика была адресована докладчику и прозвучала в тот момент, когда оратор с пафосом заявил, что режиссер мыслит кадрами. Насмешливый голос из зала возразил: «А я думал,—головой».

Грубоватая, но меткая реплика вспомнилась нам в рабочем кабинете режиссера «Ленфильма» Иосифа Хейфица. Мы читали рабочие дневники режиссера, в которых давался подробный анализ характеров и поступков героев поставленных им картин. Это детальные психологические разработки, исследования человеческих душ.

Прежде чем приступить к раскадровке, к так называемому «мышлению кадрами», режиссер изучал каждого героя, искал определение идеи будущего произведения. Если, как правило, режиссерский сценарий Хейфица занимает примерно полтораста не слишком вместительных страниц, то его подготовительные записи еле-еле укладываются в четырех-пяти объемистых тетрадях.

— А вы не удивляйтесь!—сказал по этому поводу Хейфиц.—Самое большое счастье для кинорежиссера — открыть Человеку—Человека. Но чтобы открыть его, надо самому в нем разобраться.

И это не фраза. Открывать людям подлинную красоту простого человека — творческий девиз режиссера. С фильма-дебюта «Ветер в лицо», поставленного в 1929 году вместе с режиссером А. Зархи, Хейфиц избрал своим героем человека, стоящего лицом к ветру, не сгибающегося в бурю.

Может быть, характер творчества режиссера в какой-то мере определила живая комсомольская работа, с которой Хейфиц пришел в кино. Возможно, были и другие обстоятельства, определившие основную тему его творчества. Но с первых шагов на студии современность и современник, герой нашего времени привлекали его пристальное внимание.

На студии Хейфиц начал с азов.

— Мы,—вспоминает он, имея в виду себя и своих товарищей,—впервые вошли в киноателье как мальчики на побегушках и на самих себе изведали все радости и горести служения сложному и многообразному искусству кино.

Уже через два года вышел фильм «Ветер в лицо». Затем И. Хейфиц и А. Зархи выпускают кинокартины «Полдень», «Моя родина», «Горячие денечки». Работа над этими фильмами была своеобразной подготовкой к такому большому и глубокому произведению, как «Депутат Балтики». Здесь со всей силой прозвучала тема страстной любви к советским людям, к нашей современности.

«Член правительства», «Его зовут Сухэ-Батор», «Малахов курган»— последующие совместные кинокартины двух мастеров.

В 1954 году Хейфиц ставит фильм «Большая семья» по сценарию В. Кочетова и С. Кара. Что привлекло режиссера к этому произведению? Все то же —возможность показать «крупным планом» лучших представителей старшего и младшего поколений рабочего класса—династии Журбиных.

Давайте посмотрим тетради, относящиеся к периоду работы Хейфица над этим фильмом.

Открываем первую страницу. С чего начнет режиссер?

На первой странице рабочего дневника—выписка из книги Н. Горчакова «Режиссерские уроки К. С. Станиславского»: «Режиссер—это тот, кто умеет наблюдать жизнь и обладает максимальным количеством знаний во всех областях, помимо своих профессионально-театральных. Иногда эти знания являются результатом его работы над какой-нибудь темой, но лучше их накапливать впрок».

Хватит ли своих жизненных наблюдений, чтобы воспроизвести неповторимые детали быта трудовой советской семьи, чтобы отыскать краски, характеризующие будни коллектива судостроительного завода, — над этими вопросами раздумывал режиссер, делая такую выписку.

Дальше следует своеобразная проба сил. Хейфиц записывает отдельные мысли, возникшие у него при чтении литературного сценария. Здесь же зафиксированы случайные картинки, замеченные когда-то мимоходом и врезавшиеся в память. Пока это разрозненные пометки, но они могут пригодиться в будущем. Вот некоторые из них.

«Заводской забор—целая симфония объявлений: «Требуются». На этом фоне можно интересно показать проход Алексея или Зины».

«Дед Матвей приходит к директору «вступать в должность» с подушкой и одеялом».

«Илья Матвеевич — «упрямец во всем».

«Алексей—«ему всегда все стыдно».

«У Вениамина Семеновича прическа по принципу «внутреннего займа»—волосы от виска».

«Спуск корабля сделать в осенний ветреный день, с тяжелыми облаками. К годовщине Октябрьской революции. И колорит выиграет: ветер, суровость, близость моря и алые полотнища. В центре зрителей—рабочую старуху мать—Агафью Карповну».

«Журбинский огород—аппетитные грядки с помидорами и капустой. А чуть дальше—могучий индустриальный пейзаж завода. В огороде пугало. Но и на нем «примета эпохи»—современный костюм, сегодняшний головной убор».

«Алексей—тема славы. Басманов и Илья—тема дружбы. Дед Матвей—тема старости и молодости. Зина—тема настойчивости».

«Дед Матвей заснул на директорском диване. Кончилась рабочая жизнь. А музыка витает над ним: музыка революции, музыка былых боев, музыка силы и лихости».

... Листаем страницу за страницей. Они испещрены обрывистыми короткими заметками. Но есть в этом внешне нестройном нагромождении мыслей, образов, штрихов какая-то внутренняя целенаправленность. Заметки подводят к важным выводам. Поэтому не удивляешься, когда вдруг читаешь точно сформулированную идейную основу будущей картины.



«БОЛЬШАЯ СЕМЬЯ»

«Сверхзадача фильма лучше всего выражается в словах Ильи: «Жить, засучив рукава!»

«Боевой устав пехоты учит—от огня противника уходить броском вперед! Не отставать от жизни—вот за что ведут борьбу все герои. Кто задумает спастись, уходя из-под огня назад, тот погибнет».

Определив для себя основную идейно-художественную задачу, Хейфиц рассматривает ее применительно к отдельным эпизодам фильма «Большая семья». Что же здесь главное?—спрашивает он и отвечает:

«Первое. Люди, строящие корабли. С мыслью о кораблях встают они и ложатся спать. Корабли снятся им по ночам. Но корабли—не фетиш, это флот социализма, оружие мира и дружбы между народами. Отсюда—«вещественный» патриотизм семьи Журбиных.

Второе. Работа. Для этих людей работа—не служба до определенного часа, не только способ получать зарплату, а долг, привязанность, наслаждение, страсть. Страсть к труду—это новое качество новых людей нашего сегодня.

Третье. Страсть к труду. Она не декларативна. Она—привычная, «без шума и треска», жизненная цель. «Без шума и треска»—таков внутренний закон поведения, такова психология рабочих людей.

Четвертое. Рабочая гордость. Великое чувство собственного достоинства, идущее не от родовой знатности дворян, не от денежной власти буржуа, а от сознания того, что мир с его материальными ценностями—дело рук твоих. Эта гордость рабочих людей и есть журбинский характер в его социальной основе.

Не сварливость мещан, не прихоть купцов, не болезненная боязнь ущемления личности, идущая от старых интеллигентов, а естественное ощущение своей силы, ощущение того, что «рабочий класс—всему голова».

Действие фильма—в борьбе за то, чтобы стать лучшим, чтобы не отстать».



«БОЛЬШАЯ СЕМЬЯ»

Режиссер задумывается и над философскими вопросами, которые возникают в результате разбора идейной основы сценария. В этом аспекте он ставит себе цель подчеркнуть где-то в подтексте два вывода: «Бытовые явления суть следствия производственных; но быт более консервативен, он отстает...».

С такой же тщательностью разрабатывает режиссер характеристики действующих лиц. В порядке примера приведем записи, относящиеся к деду Матвею.

«78 лет. В прошлом матрос, а в молодости—солдат. Следы солдата давно стерлись, а матрос крейсера «Слава» остался. Это особый краситель, и им пренебрегать не надо.

Несмотря на некоторую литературную традиционность, он, не дай бог, не из щукарей. И философия противоположная, и психология иная, и «амплуа» не то.

Матвей высок, мосласт, говорит басом, худощав. Как все герои 1917 года, любит воспоминания, но не кичится ими.

Если щукари болтливы, изворотливы, хитры, то есть хранят все отпечатки былого приспособления бедняка к помещику, к старосте и стражнику, то Матвей начисто лишен красок приспособления, а хранит черты борьбы и неповиновения, свободолюбия и достоинства. Роднит его со Щукарем—его крестьянским родичем—лишь то, что оба они были умнее врагов своих, талантливее их.

«Держит» Матвея страсть к труду и связанная с этим борьба со старостью. Его главный драматический конфликт—с самим собой, со своей угасающей силой, со смертью, которой он не хочет сдаваться. Главный союзник Матвея—работа, труд. Если он бросит работу—умрет сразу же!»

Таким мыслится режиссеру образ старика Журбина. Подробно «выписаны» здесь и все другие персонажи фильма.

Но этим не заканчивается подготовительная работа. Прежде чем взяться за режиссерский сценарий, постановщик фильма разбирает каждый кусок литературного сценария. Это помогает ему увидеть своих героев в конкретных обстоятельствах, отсеять наносное, случайное, нехарактерное.

Напомним содержание первых страниц литературного сценария. В семье Журбиных радость: родился еще один Журбин. В честь новорожденного Илья Матвеевич палит в воздух из двустволки. У деревянного домика Журбиных собираются соседи. Подбегает встревоженный выстрелами милиционер...

Теперь проследим, как преломлялся в сознании режиссера этот короткий кусок, какие мысли, сомнения и опасения вызвал он.

«Выстрелы,—пишет Хейфиц,—прекрасная свежая экспозиция. Но стрельба не должна очень уж всполошить округу. Иначе будет попахивать хулиганством. Недоразумение с милиционером надо свести к минимуму. Главное—праздник: «рабочий человек родился!» Отсюда—вся атмосфера—не детективная, а скорее карнавальная, где выстрелы звучат, как праздничные петарды. Хохот, взрывы смеха. Кто-то ради шутки хватает курицу и несет, как дичь, подстреленную охотником. Собака лает и делает стойку. Взлетают голуби. Кошка вскарабкивается на дерево. Горохом посыпались с забора ребятишки—собирать гильзы.

Далее режиссер разрабатывает две комические сценки.

«За секунду до выстрела милиционер беседует с молодой дворничихой. Выстрел!.. Милиционер вздрогнул, бросил окурок и кинулся к дому Журбиных. Дворничиха с укоризной подымает окурок и швыряет его в урну».

И вторая сценка.

«Участковый инспектор стоит над Скобелевым, который копается в своей машине и никак не может «унять» сигнал. Машина пронзительно гудит, инспектор грозит штрафом. Когда наступает тишина и сконфуженный Скобелев лезет в карман за деньгами, звучат выстрелы. Инспектор, забыв о штрафе, рысью убегает прочь. Скобелев облегченно вздыхает. И вдруг опять неистово вопит сигнал...».

И вот конечный результат работы режиссера—кусок из режиссерского сценария.

«Участковый инспектор милиции стоит у непрерывно гудящего «Москвича», окруженного тол-

пой любопытных, и грозно поглядывает на его владельца—инженера Скобелева. Тот безуспешно пытается совладать с сигналом. Наконец, сигнал умолк. Скобелев полез в карман за правами. Грянул сдвоенный выстрел. Инспектор махнул рукой и побежал на звук стрельбы.

Перед резным крылечком старого, уютного деревянного дома—толпа человек в тридцать. На крыльце Илья Матвеевич Журбин без пиджака, в домашних туфлях. Он вскидывает двустволку. Выстрелы сверкают быстрыми красноватыми огнями. Перепуганные куры, роняя перья, взлетают над оградой.

Участковый инспектор вбегает во двор.

— Что такое, граждане? В чем дело?

— Еще один Журбак со стапеля сошел, товарищ начальник.

Инспектор протиснулся к крыльцу. В кадре остались три женщины—соседки. У каждой на руках по маленькой девочке.

Первая с завистью:

— Парни да парни родятся в этом доме. Что ты скажешь!

Вторая:

— Матвеем хотят назвать.

Первая:

— В честь прадеда...

Илья Матвеевич заряжает ружье. Подходит инспектор.

Илья Матвеевич:

— Здорово, Кузьмич! Салют нации. Двадцать один залп!

Стреляет из обоих стволов.

Инспектор строго:

— То есть как? Какой салют?

— Рабочий человек родился, могильщик капитала...

Инспектор официально:

— Поздравляю, товарищ Журбин!

Илья Матвеевич:

— Ну, пошли к столу, выпьем...

Инспектор менее официально:

— Не могу, Илья Матвеевич. При исполнении...

— Ну, тогда наливочки... Рабочий человек родился! Уважить надо!

Инспектор уже совсем добродушно:

— Ну, сладенькой можно...».

Возьмем другие тетради, озаглавленные «Дело Румянцева». Этот фильм, поставленный в 1955 году по сценарию, написанному режиссером совместно с Ю. Германом, казалось бы, выходит из круга привычных интересов режиссера. Но, ознакомившись поближе с замыслом и решением кинокартины, мы увидим, что и здесь он остался верен своей теме. Любить честных людей, уметь за случайным совпадением обстоятельств разглядеть в человеке хорошее, защитить его от клеветы—вот сверхзадача «Дела Румянцева». Обращают на себя внимание режиссерские раздумья о теме фильма.

«Любить людей, быть бдительным, ненавидеть врагов,—пишет режиссер,—не это ли генеральная идея кинокартины?

Любить людей—значит защищать новый, социалистический мир, стоящий на страже человеческого счастья;

значит ненавидеть все хамское, подхалимское, индивидуалистическое, карьеристское;

значит любить в человеке лучшие черты: доброту, верность, товарищество, самопожертвование, честность и принципиальность, ум и идею, активность и страстность;

значит презирать лжебдительных перестраховщиков, сеющих подозрительность, недоверие, доносы и предательство.

Любить, любить, любить простого советского человека!»

И здесь же Хейфиц предостерегает себя от первой опасности, вызванной любвеобильными мотивами сценария. «В н и м а н и е! С а н т и м е н т!»—выводит он крупными буквами. И как противоядие против слезливой сентиментальности он ставит художественную задачу: насытить произведение высокой философией жизни. Суть беглых записей заключается в том, что если в ряде современных кинокартин приходилось «увеселять» философию различными сюжетными ходами, то в «Деле Румянцева» надо занимательную форму обогатить философией гуманизма.

«ДЕЛО РУМЯНЦЕВА»



Однако особенности формы все еще беспокоят режиссера. «В н и м а н и е!—настораживается он, замечая новую опасность.—Д е т е к т и в! Этот сигнал должен греметь не переставая. В особенности в конце». И далее следует требование, адресованное самому себе:

«Ни одного детективного хода, образа, монтажного стыка. Топить это все в философичности, внедрять обычный, а не приключенческий жанр и ритм.

Запрещены: погони, пронзительные взгляды, сухость следовательской интонации, холодный блеск револьвера, нож в руке, ужас в глазах».

Да, не детектив будет ставить режиссер, но и не добренькая маленькая правденка окажется в центре фильма. Режиссер останавливается на этом особо. Он указывает себе на третью опасность: «В н и м а н и е! Д о б р е н ь к а я п р а в д е н к а!!»

«Самое страшное здесь филантропическая интонация. Любовь и вера в картине должны быть в духе Маяковского—«вылизывать чахоткины плевки». Как Дзержинский—писать стихи о весне, быть рыцарем—и подписывать, когда это неизбежно, приказ о расстреле. Быть рыцарем революции в сегодняшнем смысле это значит совмещать воинственную активность, вооруженность против врагов с благородством и любовью к людям».

И еще одну опасность предвидел режиссер, готовясь к постановке фильма. «В н и м а н и е! С к у к а!!»—пишет он и сразу же ищет противоядия. В план его «борьбы со скукой» входит и заострение сюжета, и максимальная динамика, основанная на широком применении выразительных средств немого кино, и, наконец, реабилитация любовной темы. Она, по замыслу Хейфица, не должна быть «стыдливо-сдержанной, целомудренно-кастрированной. Любить—значит забыть про все, сойти с ума от любви, потерять расчет, не помнить о дозволенных правилах, любить с первого взгляда», только такую любовь признает режиссер-художник, только такая любовь может взволновать зрителя.

Но знать, что надо и чего не надо делать,—половина дела. Необходимо добиться того, чтобы замыслы претворились в кадры. И режиссер внимательно изучает жизнь. Он составляет список заданий с короткой категорической пометкой: «ознакомиться». Задания самые разнообразные, но все они так или иначе связаны с подготовкой к съемкам «Дела Румянцева».

Побеседовать с консультантами из ОРУДа и из ГАИ, побывать на допросе, в детдоме и в приемном покое скорой помощи, повидать живого афериста, познакомиться с работой начальника эксплуатационного отдела автобазы, провести день с шоферами-дальнерейсовиками, посмотреть фильмы «Под крышами Парижа», «Кто виноват?»—это и многое другое значится на листке с пометкой «Ознакомиться»... А вот тетради к фильму «Дорогой мой человек» (сценарий его тоже написан совместно с Ю. Германом). Как командирские карты, они испещрены схемами взаимодействия героев фильма. Пестрят рисунки и вырезки из журналов. Вот задорный паренек в октябрятской буденовке—таким представляется режиссеру Вовка Устименко в детстве. На другом рисунке—немножко суровый, напряженный подросток, который с вызовом смотрит вперед. Это тот же Вовка, но постарше.

О самой картине режиссер пишет так:

«Долг побеждает мещанский эгоизм. Жить для других, а не для своего благополучия—это и есть сверхидея фильма». Вспомнив о недавних дискуссиях сб идеальном герое, Хейфиц тут же приводит замечательные слова Н. Чернышевского:

«Я держу пари, что Кирсанов, Лопухов казались большинству публики героями, лицами высшей натуры, пожалуй, даже лицами идеализированными, пожалуй, даже лицами невозможными в действительности по слишком высокому благородству. Нет, друзья мои... не они стоят слишком высоко, а вы стоите слишком низко».

Владимир Устименко и есть такой герой, глядя на которого кой-кому действительно может показаться, что ему до Устименко еще очень далеко.

«Ум—зерно его характера,—пишет режиссер об Устименко.—Но ум не житейский, не практический, а скорее аналитический. Он видит во всем то, что не бросается в глаза другим. Но, боже упаси, Владимир—не вундеркинд!

Воля—это вторая его черта. В юности она похожа на упрямство, а потом расцветает пышным красивым цветом.

Целомудрие в отношениях с женщиной. Владимир, если целует, то крепко и мужественно, а не как проснувшийся «коблик». Он чужд ухажерства, равен с Варей, даже груб с ней. Но он—не мрачный тип. Насвистывает, когда думает. И улыбка! Улыбка—контраст с суровыми действиями.

Мужание происходит на войне через скрытое, никогда и нигде не декларированное чувство патриотизма. Такими были герои «Севастопольских рассказов»: скромные, без позы, люди, идущие на смерть.

Владимир знал счастье—оно в деле, которому он служил. Потому большие и маленькие личные неприятности, если они не вредили делу, не перерастали для него в трагедию...

Если Владимир—ум, то Варвара—душа; если он—воля, то она—постоянство; если он—в известной мере аскет, то она—сама плоть, сама радость жизни. Она—советская мадонна, готовая и к жертве, и к обожанию, и материнство для нее—простое естественное счастье».

Можно спорить с этими характеристиками, но они интересны, как отправная точка в работе режиссера над человеческими образами.

Приведем еще характеристику, которую дает режиссер отрицательному персонажу фильма—Евгению.

«Рисуя этот образ, важно избежать штампа. Евгений

а) не родственник театральным и кинобюрократам: плотным, брюхатым, ограниченным и медленным;

б) не глуп и неплохо образован;

в) не окружен телефонами, не носит костюм с ватными плечами и фетровую шляпу на носу.

Но важно избежать и вновь народившийся не менее опасный штамп—штамп засекречивания отрицательного героя, его маскировки, рассчитанной на зрителя: пусть, мол, погадает, хороший это или плохой человек.

Зерно философии Евгения: «я—для себя». Его цель — устройство личного благополучия, «карьеры», по старому выражению. Но карьеристы—часто простые подхалимы и приспособленцы. А Евгений хитер, ловок, умен и образован. Это очень глубоко запрятанный Сальери. Для него комсомол—ступень к партии, а партия—ступень к ответственной должности.

Это модернизированное, закамуфлированное мещанство. Оно самое опасное, самое упрятанное вглубь, самое крепкое потому, что является удивительным сплавом подлости и правильных слов. Оно вооружено броской фразеологией, знанием психологии людей, опытом жизни».

Примечательны короткие пометки на полях. Режиссер, например, подчеркивает выражение из литературного сценария: «Смерть стоит у операционного стола и уходит ни с чем». Следует пометка: «Выразить это кинематографическими средствами». Посмотрим, как выполняет Хейфиц трудную художественную задачу, которую он ставит в данном случае. Заглянем в режиссерский сценарий.

Фронт. Полевой госпиталь. На операционный стол Владимира Устименко попадает раненная в голову Варвара. Он не знает, что перед ним—любимая женщина.

«С поднятыми руками выходит из предоперационной Устименко, идет к столу. Сестра дает ему выпить какое-то лекарство: Устименко устал, осунулся, глаза запали.

Устименко (*Богатыреву*). Что у него?

Богатырев. Это женщина. Осколочное ранение головы.

Устименко рассматривает рентгенограмму, склоняется над столом.

В нише работает бензиновый движок. Как сердце, бьются его клапаны быстро, учащенно. Но вот ход движка замедлился, клапаны стали давать перебои.



«ДАМА С СОБАЧКОЙ»

Операция продолжается. Свет лампы начинает меркнуть, становится зловеще красным. Глубокие тени ложатся на лицо Устименко, на белые простыни, на потолок...

Из-под простыни виднеется прядка светлых волос. Тень ложится на волосы. Она становится все плотнее. Биение движка все медленнее, все тише...».

Это образ смерти, стоящей у операционного стола. Замрет движок, погаснет свет, прервется начатая операция—и конец! Но...

«... Доносится стук движка. Все ритмичнее и ритмичнее. Лампа над столом разгорается все ярче.

Слышно, как упали в таз кусочки металла».

Действие переносится наружу.

«У санитарных машин курят шоферы. Проходит санитар Жилин, останавливается. Хлопнула дверь в замке. Жилин прислушался.

Жилин. Кто вышел-то?

Шофер (*бытовым голосом*). Она!

Жилин. Какая такая «она»?

Шофер. Обыкновенная. Которая из нашего медсанбата с пустым мешком шастает... Смертяшкина».



«ДАМА С СОБАЧКОЙ»

Поиски выразительных решений сопровождают всю работу режиссера над фильмом. На съемочной площадке реализуются те замыслы, которые вынашивались в подготовительный период. Но бывает и так, что приходится отказываться от всех предварительных наметок и заново строить кадр.

Вспомним картину «Дорогой мой человек». Володя Устименко узнает о гибели своего отца. Когда режиссер писал сценарий, этот эпизод не вызвал в нем никаких сомнений. Но вот настал день съемок. Как должен вести себя герой? Слезы, крики, обмороки? Они стали штампом. У искусства в этом отношении—свои законы. То, что в жизни повторяется без конца, из века в век, в кино быстро стареет, теряет силу эмоционального воздействия. Как избежать повтора? Как передать душевное состояние героя и в то же время не бросать его в обморок, не заставлять кричать?

Известие о смерти отца застает Устименко (артист А. Баталов) за столом, он обедает. У него полон рот картошки. Это стечение обстоятельств и используют режиссер и актер. Володя окаменел. Проходит «мертвая» секунда, и она спасает актера от шаблона, от криков и рыданий...

...На главную роль в чеховской «Даме с собачкой» приглашена Ия Саввина. Она недавно окончила факультет журналистики Московского государственного университета. Была участницей студенческой самодеятельности. Сыграла в студенческом театре роль Матисовой в пьесе чешского драматурга П. Когоута «Такая любовь». Саввина первый раз в жизни снимается в фильме.

Чеховская «Дама с собачкой»—дебют и для режиссера в классике.

— Чехов видел в обычном необычное,—говорит И. Хейфиц.—Эта черта его творчества близка и дорога мне. Поэтому я и решил к юбилею писателя поставить «Даму с собачкой», которую Горький считал вершиной чеховского реализма. В этом рассказе выражен призыв к красоте человеческих отношений, он и в наши дни звучит современно. Чехов—наш союзник в борьбе с ложью и пошлостью...

Отталкиваясь от высказывания Горького: «Каждый новый рассказ Чехова все усиливает одну глубоко ценную и нужную для нас ноту — ноту бодрости и любви к жизни»*,—режиссер дает расшифровку своего понимания будущего фильма. «В чем же его бодрость? В чем ключ решения картины? В победе человечности над пошлостью. В зарождении и существовании у Гурова и Анны Сергеевны второй жизни, жизни тайной, но главной. В ее победе над жизнью явной, но обреченной. Смысл тайной жизни двух по-настоящему полюбивших друг друга людей заключается в чистоте человеческих отношений. Смысл явной жизни, продиктованной казенщиной царской России, заключается в пошлости, эгоизме, самодовольстве. Победа тайной жизни должна выражаться в переоценке и переосмыслении окружающей действительности, в желании вырваться из тисков благообразного мещанства».

Интересно посмотреть, как режиссер осуществляет свои замыслы. Для примера возьмем записи, относящиеся к разработке элементов натуры, на фоне которой будут действовать герои.

Ялта. Здесь впервые встретились Гуров и Анна Сергеевна. За плечами у обоих горький опыт.

Что же составляет атмосферу их жизни?

«Осторожно с пейзажем!»—делает пометку режиссер. «Оскверненная природа. Парфюмерный запах вместо аромата цветов. Скука. Сонное море. Пустые бутылки. Тоскливая поза на берегу. Праздность прохожих. Ленивый фотограф. Чиновник и жена по очереди взвешиваются на весах. Обостренный, нездоровый интерес к мелочам».

Работа над «Дамой с собачкой» в момент, когда писалась статья, была в разгаре. А. Баталов (Гуров) и И. Саввина быстро восприняли замысел режиссера. И часто съемки шли без непредвиденных затяжек. Воспользовавшись паузой, мы спросили Хейфица, оправдывают ли себя предварительные тщательные разработки.

— То, что я скажу,—ответил режиссер,—может показаться спорным. Но я все же буду утверждать, что съемочная площадка—не всегда удобное место для творчества режиссера. Съемка настолько связана с режимом времени, правильным использованием техники и... выполнением плана, что решать в этот момент сложные художественные вопросы неразумно. Выражаясь словами Рене Клера, я уже поставил фильм, поставил дома за письменным столом. Мне осталось только снять его...

* «М. Горький о литературе», «Советский писатель», М. 1953, стр. 31.



Встреча кинолюбителей Москвы

В Октябрьском зале Дома союзов состоялась первая московская конференция кинолюбителей, организованная секцией по работе с кинолюбителями Оргкомитета Союза работников кинематографии СССР и Московским городским обществом кинолюбителей. В работе конференции приняли участие кинолюбители, руководители самодеятельных киностудий, представители общественных организаций города и мастера кино.

Конференцию открыл председатель секции по работе с кинолюбителями Оргкомитета Союза работников кинематографии СССР и председатель Московского общества кинолюбителей Г. Рошаль. Остановившись подробно на работе московских самодеятельных киностудий, которых в Москве уже больше 80, он подчеркнул, что кинолюбительство за последний год стало массовым видом кинематографии. Характерной особенностью его является коллективная работа над фильмом, будь то документальный очерк или игровой любительский фильм.

Режиссер-кинооператор Я. Толчан остановился на вопросах творческого порядка. Он говорил об ответственности перед зрителем, об уважительном отношении к тому, для кого делается любительский фильм. Он советовал не включать в фильм все, что снято, тщательнее отбирать материал.

Кинолюбители призваны прежде всего запечатлеть события, связанные с жизнью данного предприятия, института, школы.

О работе операторской группы общества рассказал ее руководитель Л. Лунин. В этой группе объединились кинолюбители, имеющие свою кинокамеру и умеющие снимать. Совместно они сделали несколько хроникальных выпусков, в том числе фильм о вечере дружбы в Колонном зале Дома союзов, о празднике кинолюбителей в Измайловском парке культуры и отдыха. Эти два киноочерка были в тот же день смонтированы и показаны аудиториям. Тов. Лунин рассказал и о некоторых трудностях в практике работы операторской группы. Не отказываясь от регулярной работы с кинокамерой, группа решила поработать над фотографией. Актив группы предложил организовать первую фотовыставку кинолюбителей Москвы и Московской области с привлечением всех кинолюбителей, которые работают с кинокамерой и фотоаппаратом.

Кинолюбители М. Криммерман—директор магазина «Кинолюбитель», А. Старов—представитель МВТУ, Т. Юлин—руководитель самодеятельной киностудии Госплана, В. Петров из ЦДСА остановились на вопросах технического оснащения кинолюбителей, на проблеме обеспечения пленкой и принадлежностями. Выступавшие говорили о создании учебных фильмов для начинающих кинолюбителей, критиковали профсоюзные, хозяйственные организации, которые ставят преграды на пути нового самодеятельного искусства.

Первая московская конференция кинолюбителей призвала всех участников кинематографической самодеятельности больше снимать, совершенствовать свое мастерство, выпускать по примеру ленинградцев ежемесячный любительский киножурнал.

Режиссер-оператор Р. Кармен от имени советских документалистов обратился к кинолюбителям с призывом создавать фильмы близкие к научно-популярному и документальному кино, ибо это столбовая дорога кинолюбительства. Он также заверил всех присутствующих, что Центральная студия документальных фильмов будет шефствовать над любителями и в этом содружестве будет расти новое замечательное движение—киносамодеятельность.

В СОЮЗЕ РАБОТНИКОВ КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

Комиссия композиторов начала систематическое прослушивание и обсуждение музыки новых картин. Оживленно прошло обсуждение музыки М. Фрадкина к фильму «Первый день мира». Как отмечали участники обсуждения Н. Крюков, Л. Шварц, Ю. Левитин, А. Лепин, впервые проведен такой обстоятельный профессиональный разбор музыки к кинофильмам.

●

Сценарий члена объединения молодых кинодраматургов Е. Каплинской «Пять катеров» был в прошлом году премирован на сценарном конкурсе в Белоруссии. Недавно секция кинодраматургов обсудила эту работу Е. Каплинской. Докладчик Р. Зусева, так же как и участвовавшие в обсуждении Л. Агранович, И. Ольшанский, Т. Сытина, М. Блейман, М. Маклярский, отмечали одаренность молодой сценаристки, сумевшей интересно рассказать о духовном мире своей героини. Автору пришлось выслушать и ряд замечаний, которые она приняла и обещала учесть не только в этой работе, но и в своих будущих сценариях.

●

В связи с предстоящей Всесоюзной конференцией мультипликационного кино проведены просмотры и обсуждения текущей продукции—фильмов «Влюбленное облако» А. Карановича и Р. Качанова, «Пересолил» В. Дегтярева, «Али-баба и сорок разбойников» Г. Ломидзе, «Янтарный замок» А. Снежко-Блоцкой, «День рождения» В. и З. Брумберг, «Легенда о завещании мавра» М. Цехановского.

Специальное обсуждение было посвящено тематике будущего сатирического мультипликационного журнала «Дятел».

●

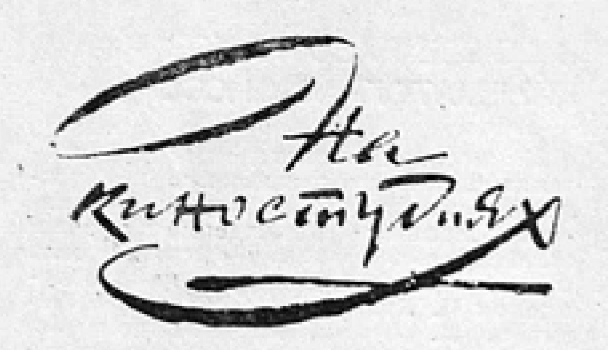
Ввиду большого комплекса вопросов, связанных с современной кинотехникой, в научно-технической секции СРК (председатель Б. Коноплев) работают четыре комиссии: киносъемочной техники (руководитель И. Гордейчук), звукозаписи (руководитель М. Высоцкий), кинопленки и ее обработки (руководитель А. Калишкин) и кинопроекции и звуковоспроизведения (руководитель А. Хрущев).

Проводятся также и общесекционные мероприятия, на которых обсуждаются новости отечественной и зарубежной кинотехники. Одно из заседаний было посвящено сообщению В. Комара и М. Высоцкого «Работы НИКФИ и киностудии «Мосфильм» в области широкоэкранного и широкоформатного кино».

Состоялась встреча членов секции с деятелями французской кинотехники Ф. Ореном и Ф. Кутаном.

Большой интерес вызвала встреча со старейшим киноконструктором Андре Дебри и инженером Ш. Грежи.

Рассказывая о своих впечатлениях, Андре Дебри заявил: «Пятьдесят лет я поставляю киноаппаратуру вашей стране. Сейчас, во время моей второй поездки (впервые я посетил Советский Союз двадцать пять лет назад), меня поразило страстное стремление к техническому совершенствованию. Характерно, что все вопросы, которые мне задавались, относились к будущему».





«МОСФИЛЬМ»

Завершается постановка новой цветной кинокомедии «Русский сувенир», осуществляемая режиссером Г. Александровым по собственному сценарию. Павильонным съемкам фильма предшествовала экспедиция по Сибири режиссера Г. Александрова и главного оператора Г. Айзенберга, во время которой были отсняты все те места, куда попадают в результате вынужденной посадки самолета действующие лица картины. Эти сибирские пейзажи стали фоном, на котором разворачиваются приключения группы иностранных туристов.

В «Русском сувенире» зрители встретятся со многими известными артистами театра и кино. Главную женскую роль играет Любовь Орлова. В роли графини Пандоры Монтези снимается Элина Быстрицкая. Американского миллионера играет Андрей Попов, его секретаря — артист П. Кадочников, английского доктора богословия Пиббльса — Эраст Гарин.

Однако ни один из актеров в сибирских поездках не участвовал. Все сибирские сцены актеры разыгрывали в одном из павильонов студии «Мосфильм» перед инфраэкраном. Благодаря широкому применению метода «блуждающей маски» зрители увидят персонажей фильма в глухой тайге, на плоту на сибирской реке, на строительстве Братской ГЭС и во многих других местах Советского Союза, ранее отснятых главным оператором «Русского сувенира» Г. Айзенбергом.

Как и во всех картинах Г. Александрова, в «Русском сувенире» будет много музыки и песен, которые пишут композитор К. Молчанов и поэт Е. Долматовский.

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ имени М. ГОРЬКОГО

К широко отмечающемуся в нашей стране столетию со дня рождения А. П. Чехова студия выпускает на экран фильм «Ванька» — экранизацию одноименного рассказа великого писателя.

В картине заняты артисты Н. Плотников (хозяин), Н. Мордюкова (хозяйка), а также Н. Новлянский, П. Алейников, А. Румянцев и другие. Роль Ваньки исполняет ученик четвертого класса 588-й московской школы десятилетний Саша Барсов.

Постановочный проект фильма

Пленум постоянно действующего производственного совещания «Мосфильма» (в состав которого входят 200 человек — представители творческих объединений, инженерно-технических работников и различных цехов киностудии) принял решение о новом порядке подготовки фильмов к производству. Вот основные пункты этого решения, представляющего бесспорный интерес для всей нашей кинообщественности.

По новому порядку подготовка к съемкам фильма разбивается на два этапа: период разработки режиссерского сценария и подготовительный период.

В решении подчеркивается, что режиссерская разработка производится лишь на основе окончательно отработанного литературного варианта, полноценного не только в идейно-художественном, но и в профессионально-производственном отношении.

Рекомендуется продолжить существующую практику, при которой режиссер консультирует автора на протяжении двух-трех месяцев до окончания работы над литературным вариантом.

Затем постановщик приступает к работе над режиссерским сценарием. Большое значение придается творческой экспликации, раскрывающей идейно-художественный замысел будущего произведения, его образный строй, изобразительное, звуковое и музыкальное решение, ритм и темп фильма.

Какую-либо единую, стандартную форму режиссерской экспликации совещание считает неприемлемой: у каждого режиссера своя, индивидуальная манера изложения его творческих планов и намерений.

Разработка режиссерского сценария проходит в тесном контакте с оператором, художником, композитором, звукооператором, редактором картины.

Режиссерский сценарий в новом его понимании должен включать разбивку сцен на кадры и предварительный метраж.

Одновременно с режиссерской разработкой все члены съемочной группы ведут работу по своей специальности. Программа этих работ подробно изложена в решении совещания.

Таким образом, каждый участник съемочного коллектива имеет возможность на этом этапе глубоко вникнуть в литературный сценарий, проявить широкую инициативу и серьезно подготовиться к предстоящей коллективной работе над проектом постановки фильма и постановочным сценарием.

После того как руководство объединения (как известно, на «Мосфильме» создано три творческих объединения) принимает решение о переходе к подготовительному периоду, начинается подготовка к будущим съемкам.

Формируется окончательный состав съемочной группы.

Одной из основных задач подготовительного периода является коллективная работа над постановочным проектом фильма.



Режиссер-постановщик, оператор, художник, режиссер, композитор, звукооператор, ассистенты, а в отдельных случаях и монтажер разбирают эпизод за эпизодом и сообща определяют конкретные художественные и производственные средства для наилучшего воплощения каждой сцены.

Коллективно разработанные данные о каждом объекте заносятся на специальные карточки. Желательно также, чтобы намечались и актерские мизансцены.

Таким образом, в результате совместной работы ведущей части съемочной группы создается постановочный проект картины.

В том случае если творческий коллектив считает необходимым покадровые зарисовки, то и они входят в постановочный проект.

И, наконец, на основании постановочного проекта создается основной творческо-производственный документ—п о с т а н о в о ч н ы й с ц е н а р и й.

Постоянное производственное совещание предложило следующую форму постановочного сценария:

Порядковый номер	Обозначение объекта	План	Метраж кадра	Характер звукозаписи	Содержание кадра	Звук	№ пообъектных разработок	Место для зарисовок

Предложенная форма постановочного сценария и различные материалы постановочного проекта фильма, бесспорно, будут уточняться, дополняться и совершенствоваться в процессе творческой и производственной практики.

В решении совещания большое место уделено актерскому вопросу.

В частности, предлагается начинать поиски актеров на основные роли с первых же дней работы над режиссерским сценарием и постепенно производить актерские пробы. Необходимо как можно раньше привлекать актеров к участию в коллективной работе над картиной. Желательно участие ведущих актеров в разработке постановочного сценария. После утверждения актерских кандидатур рекомендуется начинать предварительные репетиции.

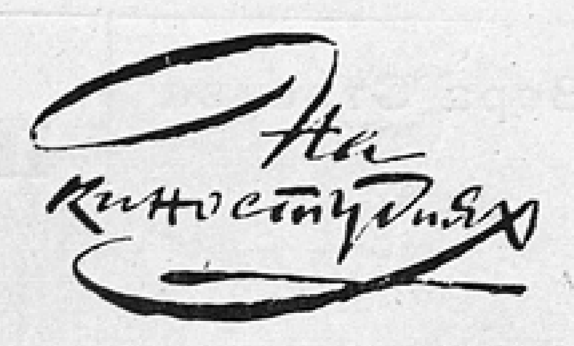
Специальный пункт решения посвящен правильному и точному метрированию сценария.

В решении определяются также права, обязанности и ответственность редактора сценария и фильма.

В заключительной части решения излагается порядок утверждения постановочного проекта и постановочного сценария фильма директором и художественным советом объединения.

После утверждения постановочного проекта группа получает разрешение на съемки фильма.

Новый порядок подготовки фильмов делает обязательной коллективную работу съемочной группы с первых шагов создания картины. Этим самым уже с первых дней работы над фильмом будет обеспечен дух совместного творчества и коллективной ответственности, столь важный для создания значительных кинопроизведений.



АШХАБАД

Запущен в производство фильм по сценарию В. Морозова под условным названием «Чайки над барханами», посвященный строительству главного Туркменского канала, который сделает плодородной сухую знойную почву Кара-Кумов.

КИЕВ

Подходит к концу работа над фильмом «Катя-Катюша» («Жить хорошо»). Автор сценария Е. Оноприенко, режиссер-постановщик Г. Липшиц, оператор И. Миньковецкий. Этот комедийный фильм посвящен молодым строителям электростанции, он рассказывает о том, как в труде вырастают люди, закаляются их характеры, проверяется серьезность чувств.

Роль Катюши, молоденькой девушки, самоотверженной труженицы, способной на глубокое верное чувство, играет Л. Крылова, в ролях ее подруг заняты партнерши ее по фильму «Сверстницы» Л. Федосеева и М. Кошелева. Главную мужскую роль исполняет В. Гусев. Натурная часть снималась в районе Днепродзержинска.

ОДЕССА

Снимается фильм «Здравствуй, Днепр!», который ставит режиссер М. Венярский по сценарию Н. Таубе.

Действие фильма происходит на строительстве Кременчугской ГЭС, очередной ступени Днепровского каскада. Его герои—отважные подрывники. Главные роли в картине играют Б. Чирков, Т. Пилецкая, А. Попов, Л. Золотухин. Съемки ведет оператор Ф. Сильченко.

ЯЛТА

Начались съемки художественного фильма «Любой ценой» по сценарию А. Слесаренко. Режиссер П. Кобызев, операторы В. Захарчук и С. Лисецкий. Фильм повествует о юных партизанах города Николаева. Главные роли исполняют артисты М. Крушельницкий, В. Кенигсон, П. Усовниченко, Г. Ноженко и другие.

Вера Строева

Памяти Эсфири Шуб

«Писать о выдающихся людях искусства, о своих современниках волнующе интересно. Особенно о тех, кто поразил своей душевной красотой, талантливостью, человеческой добротой, смелостью, чувством собственного достоинства, неповторимостью. Это они научили меня понимать, что к искусству надо относиться с неподкупной разборчивостью и страстной любовью».

Эти слова Эсфири Ильиничны Шуб из ее книги «Крупным планом» я хотела бы обратить к ней самой, так недавно от нас ушедшей. Именно таким нашим современником и была Эсфирь Ильинична, которая учила всех своих единомышленников относиться к творчеству, как относилась и она сама,— с непримиримостью ко всему дурному, с любовью к тому, что составляет сущность нашего искусства.

В свою любовь к искусству кино она вкладывала страстность подлинного художника и не знала жизни вне советской кинематографии. Уже прикованная на много лет тяжелой болезнью к постели, каждый свой час, каждую свою минуту жила она мыслью о нашем искусстве и старалась всеми своими помыслами, советами, своей иногда острой, но всегда справедливой критикой помочь каждому из нас.

Часто наша связь была только телефонной. Но я уверена, что и Александр Фадеев, и Александр Довженко, и Гавриил Попов, и Михаил Астангов, и Григорий Рошаль, и многие документалисты звонили Эсфири Ильиничне, не только чтобы узнать о состоянии ее здоровья; звонили главным образом потому, что нам всем нужна была ее честная критическая мысль, трепетно живущая каждым днем нашей современности. Она никогда не переставала слышать пульс жизни, биение сердца великой Советской страны.

Беседа с Эсфирью Шуб как бы подстегивала вашу мысль, помогала разобраться в себе. Незадолго до ее смерти на полках книжных магазинов появилась книга «Крупным планом». Эсфирь Ильинична писала ее не один месяц. И много раз работа над книгой прерывалась ее болезнью, длительным пребыванием в больнице. Мне всегда казалось, что мысль о книге помогала ей бороться со смертью. Эсфири Шуб хотелось донести до каждого из нас те дела и события искусства, свидетелем и участником которых она была.

И разве теперь со страниц ее книги не глядят на нас Владимир Маяковский, Сергей Эйзенштейн, Всеволод Пудовкин, Всеволод Вишневский, Дзига Вертов, Александр Довженко... Последнему она уделила меньше места, быть может, потому, что он был еще в живых, когда писались относящиеся к нему страницы этой книги.

Построение книги Эсфири Шуб необычно. Время в ней то идет вперед, то возвращается назад. Но это и создает ощущение живой беседы об эпохе, о киноискусстве, о людях, с которыми она в большом труде создавала свои фильмы, борясь за новое для всего мира искусство кино, возвеличивающее советского человека, его подвиги.

И сейчас, когда держишь в руках эту книгу, понимаешь, что держишь документ большой жизни человека, человека несгибаемой воли и упорного труда.

...Впервые я увидела Эсфирь Шуб в монтажной комнате (если то помещение можно было назвать «монтажной комнатой») на третьей фабрике Госкино, где Г. Рошаль ставил фильм «Господа Скотинины». Там же работали братья Васильевы, Лев Кулешов ставил «По закону», Ю. Тарич—«Крылья холопа», а В. Шкловский ведал сценарными делами.

По сути дела именно у Эсфири Шуб мы с Рошалем проходили нашу первую киношколу (1926 год). Тогда я была еще слишком молода, чтобы у нас установились близкие отношения и дружеское понимание. Нас, молодых, тянуло к «сверхэкспериментам»,

а Эсфирь Ильинична все ставила на «крепкую землю».

В 1927 году я была на первом просмотре фильма Шуб «Падение династии Романовых». Появление этой картины, пользовавшейся огромнейшим, я бы даже сказала, сенсационным успехом у наших зрителей и у кинематографистов мира, сделало меня искренней, восторженной поклонницей Эсфири Шуб, умного кинематографиста, открывателя новой страницы в истории киноискусства, зачинателя нового направления документального кино. С той поры я следила за каждым фильмом Эсфири Ильиничны, и каждый раз она открывала для меня новую дорогую страницу в прошлом и настоящем нашей Родины.

Кадры старой придворной хроники, снятые еще в эпоху царизма, благодаря неожиданному и всегда умнейшим образом продуманному сценарию и монтажу поражали в фильме своей, если так можно выразиться, уместностью.

Можно только вообразить, что значило для нас, для меня и моих современников, которые с заиндевевшими от слез ресницами шли по январской Москве 1924 года, мимо горящих на улицах костров, скорбно шли в длинной черной цепочке людей к траурному Колонному залу Дома союзов, что значило для всех нас увидеть на экране «Великий путь»!.. Я знаю, что зрители никогда не забудут ни одного кадра этого фильма. Хотя «Великий путь» как самостоятельный фильм, к сожалению, уже не существует, кадры его мы увидели в картине «Владимир Ильич Ленин» и во многих художественных фильмах о нашей эпохе.

Как хорошо, что мои современники видели фильм «Россия Николая II и Лев Толстой», и как грустно читать в книге Эсфири Шуб покадровую запись этого ныне уже несуществующего фильма!

Да. Эсфирь Шуб была подлинным новатором, творчески влияла на многих советских кинематографистов, и ее имя достойно быть записанным в ряду зачинателей советской кинематографии. Она утверждала новое ви́дение мира, она наряду с Дзигой Вертовым заложила основы советского документального кино. Фактически с первых же дней своей работы в кино Эсфирь Шуб собирала великую летопись наших дней. Собирала и создавала. Ее фильмы «Сегодня», «Комсомол—шеф электрификации», «Метро ночью», «Страна Советов» наряду с ее первым фильмом «Падение династии Романовых» положили начало новому жанру эпического документального фильма, заставляли зрителей еще больше любить нашу советскую землю и ее творцов, нашу партию, наш комсомол, трудовые руки советского человека...



Э. И. ШУБ

В начале 30-х годов наши встречи с Э. И. Шуб делаются более частыми. Мы вместе работаем на «Мосфильме», и я часто слышу ее горячие выступления. Она не умела говорить спокойно. В каждое свое слово она вкладывала всю страстность советского кинематографиста, который не может равнодушно проходить мимо какого-либо значительного явления и события нашей действительности.

Непримиримость к штампу, к равнодушию в искусстве отличала ее выступления на Художественном совете «Мосфильма». Она ненавидела фальшь, лакировку, поверхностное отношение к задачам искусства.

Многие наши мастера, начиная с Эйзенштейна и Пудовкина, всегда настороженно прислушивались к ее замечаниям и по-хоро-

шему побаивались ее резкой критики, дорожили ее одобрением, похвалой.

Горячие споры, столкновения умов и чувств не затихали и после рабочего дня. Часто они переносились на квартиру к Вс. Вишневскому, А. Довженко и Ю. Солнцевой, к Е. Дзигану, к нам, изредка к С. Эйзенштейну...

То была эпоха бурных диспутов, консолидации с единомышленниками и размежевания с противниками. Да. В то время творческие проблемы художественного и документального кино часто сливались воедино. И не случайно при создании фильма «Испания», посвященного героической борьбе испанского народа, началась творческая дружба Эсфири Шуб и Всеволода Вишневского. (С огромным волнением читала я эти страницы в книге Э. Шуб.) Незабываемо впечатление от первого просмотра этого фильма, от страстно звучавшего с экрана голоса свидетеля событий Вс. Вишневского (непонятно, зачем потом писателя заменили холодным голосом диктора). Слова Вишневского направляли ваши чувства и мысли, зажигали ненависть к фашизму. Забыть этот фильм Эсфири Шуб нельзя, как не забыть страниц Вишневского о гражданской войне в России, о событиях в Испании, о великих днях Отечественной войны.

Когда Эсфирь Ильинична говорила, что у всех нас, кинематографистов, одно общее дело—«отдать все наши способности, все наше умение, все наши силы Советскому Союзу и быть всегда рядом с передовыми бойцами и героями труда на всех фронтах великой социалистической Родины»,—это не были слова официальных выступлений, это был голос ее сердца, то, что она искренне думала, чем она жила...

После фильма «Испания» у Эсфири Ильиничны была полоса больших творческих исканий и замыслов, к сожалению, во многом не осуществленных. Делается очень грустно, что мы не увидели ее «Пушкина», которого она начинала в содружестве с Юрием Тыняновым, по болезни прекратившим работу. В дальнейшем сценарий этот завершил Виктор Шкловский. Пушкин вошел в наши беседы, как вошел в них Маяковский.

Очень хочется, чтобы этот замысел кто-нибудь осуществил до конца и мы бы увидели с экрана того Пушкина, какого видели в своем воображении Шуб и Шкловский.

...Вспоминается канун войны. Как всегда молодо, восторженно, рассказывала Эсфирь Ильинична у нас дома о поездке по Бессарабии. Вместе с Вс. Вишневским она собиралась ставить фильм об этом солнечном крае. Война помешала этому. Война...

С первых дней войны Эсфирь Шуб приступает к созданию документальной картины «Лицо врага»— о зверствах фашистской армии. В темноте просмотрового зала я видела слезы на ее горящих глазах...

И вот мы встречаемся в Алма-Ате. Территориальная близость, жизнь под одной крышей сплотила многих кинематографистов в одну семью. Комната Эсфири Шуб становится нашим клубом, где все мы встречаемся, делимся творческими планами, мечтаем снова быть в боевой Москве, ближе к событиям.

Эсфирь Ильинична тяжело переживала относительно бездеятельное существование в тылу, даже в окружении самых любимых своих друзей, в атмосфере ежедневных бесед с Сергеем Эйзенштейном, приступившим тогда к съемкам «Ивана Грозного».

И вот Шуб в Москве, на студии документальных фильмов. Снова с 1944 года я вижу ее почти каждый день. Скоро и я включаюсь в работу Центральной студии документальных фильмов. Руководил ею тогда Сергей Герасимов. На студии скрещивались пути операторов всех фронтов, здесь каждое утро редакторы и вся режиссура (А. Довженко, Ю. Солнцева, С. Юткевич, Ю. Райзман, Л. Арнштам, А. Медведкин, И. Копалин, Л. Степанова и другие) смотрели присылаемые с передовых позиций так называемые событийные материалы. Смотрели и материалы, присылаемые со всех концов мира. Не подрезанная еще ножницами пленка дышала героикой и ужасами войны...

И вот тогда Эсфирь Шуб начинает собирать военную кинолетопись. Она откладывает в одну сторону кадры с тупыми физиономиями гитлеровской военщины и с нежностью отбирает кадры героических защитников, имена которых мы, быть может, никогда не узнаем.

А какие незабываемые обсуждения происходили на площадках высокой лестницы, ведущей в монтажные студии, где обрабатывалась «Летопись войны»!

Именно на этой лестнице мы все встречались с прилетавшими на день-два (в форме капитанов, майоров, подполковников) операторами и режиссерами хроники. Их обветренные лица дышали мужеством. Как горько было узнавать о тех, кто уже никогда не вернется. Так плакали мы с Эсфирью, узнав

о гибели В. Сущинского, Б. Пумпянского и других, чей материал вот только вчера еще мы смотрели с экрана.

Эти трудовые дни на студии кинохроники делали нас участниками событий, происходивших в нашей стране и во всем мире.

Во время войны Эсфирь Шуб не теряла связи ни со Всеволодом Вишневским и его женой художницей С. Вишневецкой, не покидавшими Ленинград в дни блокады, ни с Сергеем Эйзенштейном, еще снимавшим в Алма-Ате «Ивана Грозного».

Как радостно было после снятия блокады Ленинграда, когда гнали немецких фашистов с нашей земли, снова собраться в затемненной московской квартире Вишневского! Здесь в первый приезд Всеволода Витальевича из Ленинграда были Эсфирь Шуб, Ольга Берггольц, Александр Крон, Александр Штейн, Анатолий Тарасенков, Маргарита Алигер, только приехавшая в Москву после ранения еще мало известная тогда поэтесса Галина Николаева... Какая это была теплая встреча!

...И вот победа! Эсфирь Шуб создает номера кинохроники, вкладывая в каждый из них свое замечательное мастерство, свое ви́дение мира, свои чувства. Ибо во всякое, даже самое малое дело она вкладывала весь свой темперамент, всю душу...

С этого времени у нее уже вошло в обычай о каждом факте, ею увиденном или прочитанном, звонить своим друзьям и таким образом «включить» их в свои интересы—интересы настоящей современности. Как мы были благодарны ей за это!

Эсфирь Ильинична Шуб была мужественным и верным другом в неровных биографиях дорогих ей художников. Никакие события никогда не меняли ее отношения к этим людям и веры в их талант, в их гений, в правду их творчества. Они знали об этом. Они любили ее и в беседе с нею обретали покой, уверенность. Она помогала им идти вперед, к новым берегам.

Наконец, последняя большая работа Шуб— «По ту сторону Аракса» (1947). Эсфирь Ильинична едет в Баку и там создает этот фильм о трагедии оторванных от родины людей, живущих по ту сторону границы. Как и в других работах Эсфири Ильиничны Шуб, этот фильм отличала особая точность монтажа и отбора материала. Она не рассчитывала на «пустые» эффекты, плоские, незапоминающиеся. Все направлено в цель, все отточено, все записано кровью сердца...



Э. ШУБ, Д. ВЕРТОВ, Н. ЗАРХИ (1929)

В пятидесятые годы Э. Шуб снимает ряд очерков. Совместно с оператором Е. Андриканисом она объезжает Западную Украину и другие районы Советского Союза. Она снимает народных умельцев, рассказывает с экрана об их творчестве.

Я счастлива, что держу в руках книгу «Крупным планом», которая является последним словом Эсфири Шуб. Незадолго до ее кончины, в тот день, когда я была у нее, позвонил Жорж Садуль—хотел побеседовать с ней об этой книге. Эсфирь Ильинична была очень больна, слаба и попросила его отложить эту встречу до следующего его приезда в Москву.

Не следует ли подумать о том, чтобы при переиздании этой книги (она ведь вышла небольшим тиражом) включить в нее переписку Эсфири Ильиничны с Довженко, Эйзенштейном, Вишневским, а также дополнить книгу воспоминаниями о Шуб тех, кто многому научился у нее?

Эсфирь Шуб любила людей нашей социалистической земли, по-матерински любила их дела, радовалась их успехам. Она была подлинным патриотом. Она любила реки, сады, леса, цветы, детей нашей Родины!..

...Я снова перелистываю страницы ее книги и вижу крупным планом встающий с этих страниц образ самой Эсфири Шуб—образ, быть может, еще не до конца оцененного советскими киноведами новатора, человека благородного сердца, высоких идей, подлинного мастера и труженика, чье имя навсегда будет примером для тех, кто отдает свое сердце и помыслы нашему трудному искусству.

Ее будут помнить до тех пор, пока не истлеет уже вошедшая в историю советского кино пленка, на которой живут дни и дела людей нашей бурной эпохи...

Н. Зоркая

„Генерал делла Ровере"

Заметки с Венецианского фестиваля 1959 года

Новый фильм Роберто Росселини, получивший первую премию Венецианского фестиваля, нам довелось смотреть не в фешенебельном Дворце кино на Лидо, куда к часу конкурсных просмотров собирается скучающая публика в вечерних туалетах. Картину «Генерал делла Ровере» мы, несколько советских критиков, смотрели в Местре—рабочем предместье Венеции, где фестивальные фильмы демонстрировались для широкого зрителя. Мы были среди людей, чьи лица казались давно знакомыми, в том мире, в той среде, где пятнадцать лет назад родился итальянский неореализм. И представлялось полным значения, что именно здесь проходила премьера фильма, рассказывающего о героических днях итальянского Сопротивления.

Зрительный зал большого кинотеатра был переполнен. Еще бы—после долгого периода творческих блужданий, после странствий вдали от родины и тяжелых неудач создатель «Рима—открытого города» и «Пайза» возвращался к своему народу, к большой теме, вызвавшей к жизни само его искусство. А итальянцы, как убедились мы, прекрасно знают отечественную кинематографию и принимают ее судьбы близко к сердцу.

Днем мы видели Роберто Росселини. В отеле «Эксельсиор» над морем—в светском центре фестиваля, где проходил в это время коктейль американских журналистов, где болтали в холлах сильно декольтированные пожилые дамы и репортеры толпой бегали за звездами,—Росселини казался человеком, зашедшим сюда случайно. В потрепанном брезентовом комбинезоне, каким его не раз фотографировали в павильонах, с грустными глазами и благородным, умным лицом, он не обращал никакого внимания на окружающую суету. Он увлеченно рассказывал нам об Индии, откуда недавно вернулся с документальным фильмом (он демонстрировался на Московском фестивале). Очевидно, там, в Индии, совершился перелом в душе художника. Картина «Индия» с ее темой чистых, цельных трудовых людей, простых и ясных чувств, гармонии человека и природы каким-то внутренним ходом привела художника к новой знаменательной его работе—фильму «Генерал делла Ровере».

...Генуя в период фашистской оккупации, приказы командования на развалинах домов, аккуратные немецкие канцелярии, черный рынок, запустелые квартиры, арестованные в каждой семье—начало фильма, воскрешающее атмосферу «Рима—открытого города». Противоестественный мир войны, разрушившей нормальные человеческие связи. Безжалостная режиссерская рука как бы делает разрез этого страшного мира.

Росселини беспощадно обнажает действительность, не ставя себе предела в изображении уродливого, злого, страшного. Его кажущиеся документальными кадры не просто фиксируют жизнь—они взывают к состраданию и гневу, к протесту и печали.

Сюжет фильма основан на реальных фактах, запечатленных писателем Индро Монтанелли в его романе «Грустный Пантеон» и переработанных в сценарий, который написали Серджио Амидеи, Диего Фаббри и Индро Монтанелли. Документальность основы традиционна для произведений неореализма, но персонаж, поставленный в центр фильма о Сопротивлении, является протагонистом совершенно неожиданным. Это мелкий авантюрист, картежник и жулик, живущий спекуляцией и шантажами, торговлей кокаином и драгоценностями. Его играет Витторио Де Сика.

Он рисует характер сложный, хотя, казалось бы, какая может быть сложность в человеке столь элементарном! Но дело в том, что проходимец Бертоне отнюдь не злодей и не подлец по натуре. Этот человек—какая-то причудливая смесь живости и равнодушия, доброжелательства и беспринципности, расчетливости, прожектерства, способности увлекаться и детскости, чудом сохранившейся в пятидесятилетнем потрепанном аферисте. Де Сика играет психологически тонко и очень остро. Чем старше

становится этот замечательный итальянский мастер, тем больше в нем проявляется сходства с Чаплиным—разумеется, не подражательного, а того глубокого внутреннего сходства, которое выражается в особом чувстве трагикомической формы, несоответствия состояния, поведения человека и ситуации. Может быть, именно актерское это сходство наводит на мысль, что герой фильма представляет собой некую трансформацию чаплинского маленького человека, на сей раз (как и в «Месье Верду») не сохранившего себя во враждебном обществе, искалеченного, сформированного буржуазным обществом по своему образу и подобию.

Легко восстановить нерассказанную в фильме биографию Бертоне. Отребьем сделали его десятилетия муссолиниевского режима. Пока ровесники маршировали во славу дуче и потом бесславно гибли под Сталинградом, Бертоне в стороне от крупной игры тоже успел стать подонком. В физиономии этого деятеля черной биржи отобразилось не парадное лицо итальянского фашизма, не его тупая сила, а как бы изнанка фашистского общества. Такие, как Бертоне, были и жертвой и почвой режима. И дело здесь не столько в уголовных прегрешениях, сколько в утрате любых нравственных критериев. Проходя за героем Де Сика темными закоулками военного города, мы наблюдаем человеческое падение, не осложненное переживаниями, без раскаяния, без стыда,—ведь, с его точки зрения, все такие, такова жизнь. Бертоне принимает подачки от своей любовницы-проститутки. Он с фамильярностью лакея входит в высокую резиденцию, кичась своей воображаемой дружбой с немецким полковником, как-то раз остановившим его на улице. Он рад случаю нажиться на горе родственниц арестованного патриота и обещает им за солидный куш протекцию у нацистов. А ведь он не хочет зла этим симпатичным женщинам, и измученное красивое лицо молодой соломенной вдовы не оставило его равнодушным. Урвать надо уметь повсюду—так жизнь велит. Поэтому именно такого человека, как Бертоне, избирает для важной политической провокации умный и хитрый нацистский полковник (тонко играет эту роль «обаятельного» фашиста артист Мессемер). Прижав своего «друга» к стенке за какую-то очередную аферу и воспользовавшись его растерянностью, полковник отправляет Бертоне в тюрьму, в отделение политических, с заданием получить сведения о партизанах.

И вот завербованный Бертоне среди заключенных под видом знаменитого командира итальянского Сопротивления генерала делла Ровере, якобы схваченного нацистами. Ничто не шевельнулось в пустой душе Бертоне, когда он принял эту подлую службу. С видом скромного величия представляется он



«ГЕНЕРАЛ ДЕЛЛА РОВЕРЕ»

арестованным: «Генерал...—и, выдержав паузу, достойную трагика-премьера,—делла Ровере».

Но именно в этот момент вынужденного и добровольного самозванства повернулась бесцельная жизнь бродяги Бертоне. Человек, за пять десятков лет не научившийся ни мыслить, ни чувствовать, в одинокой своей камере все же начинает думать.

Замечательны эти сцены. Художник Пьеро Цуффи воссоздал на экране подлинный карцер тюрьмы Сан-Витторе, где проходили предсмертные часы итальянских патриотов. Вот они, начертанные на стенах слова прощания и привета друзьям, слова людей, погибших совсем молодыми, не утративших перед смертью воли и веры. Смятенный, в волнении читает эти строки мнимый генерал делла Ровере. Стоит, не в силах отвести глаз от стен; прилег на кровать, глубоко задумавшись. Это начало прозрения.

И хотя делла Ровере—Бертоне по-прежнему прислуживает тюремщикам, благородный образ человека, роль которого играет он перед узниками, все больше завладевает его душой. Поначалу ничтожный комедиант, Бертоне действительно перевоплощается в своего высокого двойника и настолько, что, к собственному удивлению, как настоящий командир прекращает панику в тюрьме во время тревоги. Когда же у него на руках умирает зверски

замученный арестант (критик газеты «Унита» Уго Казираги называет этого скромного бородатого печатника, хорошо сыгранного артистом Витторио Каприоли, «истинно пролетарским героем»),—совершается кризис.

Постепенно преображается весь облик героя. Черты его лица, помятого, расплывчатого, с выражением заурядности, озарившись внутренним светом, становятся прекрасными. Для человека впервые открывается во всем величии товарищество, единение людей. И эти люди из соседних камер, и их поддержка, звучащая в тихом стуке—условной речи тюрьмы,—и ожидание казни, и весь кромешный ад Сан-Витторе становятся для героя миром, где он постигает человечность. Когда ведут на смерть очередную партию заключенных и ему представляется возможность спастись, бывший Бертоне отвергает заботы тюремщиков. Как истинный генерал делла Ровере, вождь партизан, без страха, с чистым, высоким лбом, стоит он вместе с другими осужденными перед взводом солдат.

●

В зарубежной, да и в нашей кинематографической печати много говорится сейчас о кризисе неореализма, ясно видном всем, и итальянским художникам особенно. В этой связи появление фильма Росселини, сознательно и прямо возвращающегося к здоровым истокам неореалистического искусства, особенно интересно. Нельзя не заметить идейной, эстетической, стилевой общности «Генерала делла Ровере» и произведений раннего неореализма. Однако столь же ясны в картине новые мотивы и черты.

Та действительность, которая заново открывалась пионерам неореализма в середине сороковых годов, сейчас переосмысливается художником как история, а авторская позиция выступает как итог больших раздумий. При всей документальной объективности, при всей достоверности и правде бытописания, свойственных неореализму, фильм открыто тенденциозен. Он в какой-то степени исповедь и проповедь большого современного художника, обращенная и в настоящее Италии.

Росселини находит выход из кошмарного, уродливого мира не там, где виделся он ему в предыдущих картинах,—не в католицизме, как во «Франциске-псалмопевце» и «Путешествии в Италию», не в идиллической жизни «Стромболи—земли бога» и не в патриархальном быте «естественных» людей «Индии». Со всей определенностью художник говорит о том, что путь к истинной человечности, к духовному возрождению лежит в борьбе, в активном и сознательном действии.

Этот вывод знаменателен не только для самого Роберто Росселини, но и для всего итальянского искусства. Подхватив главную тему неореализма—тему солидарности простых людей перед лицом враждебного общества,—Росселини истолковал ее как тему солидарности в общественной борьбе, как тему самоотверженности и подвига. Уже не стихийное, самой жизнью диктуемое единение людей, борющихся за кусок хлеба, за работу, за кровлю, а духовная, идейная, выстраданная общность единомышленников предстает перед нами в фильме. И то, что героем картины стал человек, крайне далекий от того идеала, за который он идет на смерть, еще обостряет драматизм сюжета и подчеркивает мысль об исторической неизбежности победы этого благородного идеала.

И еще одно качество фильма, отличающее его от большинства «классических» картин неореализма, персонажи которых статичны и при всей своей жизненности однозначны. В центре фильма стоит психологически разработанный характер, и история человека на экране предстает как внутренний процесс. Думается, что в этом тоже есть предпосылки для развития какой-то новой линии, преодолевающей типичное для неореализма отсутствие глубокого психологического анализа.

Нельзя предсказать, какими будут дальнейшие создания Росселини, сможет ли увидеть он в итальянской современности своего героя, найденного в современной истории. Слишком сложен путь этого замечательного режиссера. Недаром один из итальянцев, совсем не кинематографист, серьезно и с «подтекстом» сказал нам: «Росселини—это проблема для Италии». Сложен путь художника, да и действительность не проста. Одно можно счесть совершенно бесспорным: только в живительном роднике народной жизни, в высоком общественном идеале обретает художник творческую силу.

●

А на следующий день на Лидо продолжалась необременительная курортно-фестивальная жизнь. Франция показывала фильм Шаброля «По второму кругу», где в изысканной обстановке действовали персонажи, отмеченные печатью неполноценности, какие-то нравственные уроды, эротоманы и психопаты. ФРГ демонстрировала картину «Сталинградский ад», где пыталась доказать, что только роковые ошибки плохих военачальников на Волге привели фашистскую Германию к краху. Япония, создавшая столько интересных и социально значимых картин, в течение двух часов стремилась увлечь нас драмой религиозного фанатика—«Жестокая страсть»,—где герой терял всякую почву под ногами, потеряв свой фамильный храм. И думалось, как несходны, как разны пути кинематографистов за рубежом.



АНГЛИЯ

Фильм «За пределами здешних мест», по одноименному роману А. Кронина, поставил режиссер Джек Кардифф. Это история молодого моряка, который после многолетней отлучки возвращается на родину и узнает, что отец, считавшийся умершим, вот уже двадцать лет сидит в тюрьме по ложному обвинению в убийстве. Убежденный в невиновности отца герой упорно добивается его реабилитации. Образ отца, озлобленного несправедливостью и потерявшего человеческий облик, создает Бернард Ли. Сына играет Ван Джонсон.

БОЛГАРИЯ

«Ни капли неиспользованной воды!»—так называется научно-популярный фильм о гидромелиоративном строительстве в Болгарии, поставленный режиссером Я. Якимовым по сценарию Ц. Борисова.

О вредных бактериях, наносящих большой ущерб народному хозяйству, дает представление другой болгарский научно-популярный фильм «Невидимые разрушители» (режиссер И. Розев, оператор Ц. Русев, сценарист Х. Топузанов).

ГЕРМАНИЯ

ГДР

Студия художественных фильмов ДЕФА в 1959 году выпустила 33 полнометражные картины вместо 25, намеченных по плану. Почти половина этих фильмов посвящена темам современности.

●

Режиссер Гельмут Шписс приступил к съемкам историко-революционного фильма «Один из нас» (сценарий Герхарда Неймана). Действие происходит в те дни, когда отряды штурмовиков начали кровавый террор против передовых рабочих Германии.

В основу сюжета положены эпизоды из жизни известного немецкого спортсмена и антифашиста Вернера Зееленбиндера, убитого нацистами.

Роль главного героя картины Бертрама поручена популярному киноактеру Гюнтеру Симону.

ФРГ

В Любеке начались съемки нового фильма по роману Томаса Манна «Будденброки». Картину ставит режиссер Альфред Вайденманн. В фильме будут показаны три из четырех поколений Будденброков, описанных в романе. Томаса Будденброка играет Хансьорг Фельми, его жену—Надя Тиллер. В других женских ролях заняты Лизелотта Пульвер и Лиль Даговер.

●

Военный министр Штраус заявил, что западногерманские солдаты будут предоставляться киностудиям в качестве статистов только при условии, если фильмы этих студий отвечают «задачам бундесвера» (иными словами, если они проникнуты милитаристским духом). В противном случае боннские генералы откажут в предоставлении военной техники и солдат.

ИТАЛИЯ

Под общим названием «Римская интермедия» экранизируются четыре новеллы Альберто Моравиа. В одной из главных ролей снимается молодая французская актриса Паскаль Пти.

●

Новый цветной фильм, над которым работает сейчас режиссер Карло Рим, повествует о жизни Карло Гольдони. Действие развертывается в Венеции, затем в Париже, где Гольдони преподавал итальянский язык при дворе Людовика XVI. По замыслу авторов, фильм должен не только воспроизвести образ выдающегося драматурга, но и в определенной мере раскрыть историю становления итальянского театра XVIII века. Роль Гольдони в разные периоды его жизни исполняют актеры Вальтер Киари и Джино Черви.

●

Как и в последнем фильме Роберто Росселини «Генерал делла Ровере», в его новой работе речь идет о героической борьбе участников движения Сопротивления в период второй мировой войны. Фильм будет называться «В Риме царила ночь».

КИТАЙСКАЯ НАРОДНАЯ РЕСПУБЛИКА

Художественный фильм «Летим через Хуанхэ» (Чанчуньской и Ланьчжоуской киностудий) отображает борьбу населения Ганьсу с наводнениями на Хуанхэ—второй по величине водной артерии Китая. Народ побеждает стихию, и вода, ранее приносившая людям горе, покоряется воле освобожденного народа.

●

В студии имени 1 августа создается очерк о пустыне Такла-Макан. Вместе с геологами, открывшими здесь крупные залежи нефти, операторы проделали многие сотни километров по пескам на верблюдах. На пленке запечатлены развалины погребенного под песками древнего города, оазисы; показаны суровые, но полные трудового героизма будни геологов-разведчиков. Главный оператор картины—У Ди, режиссер—Чжан Цзя-и.



На Чанчуньской киностудии снимается цветной художественный фильм «Двойной брак». Ставит его режиссер У Тянь. На судьбе простой китайской женщины Хэ Да-соу кинематографисты Китая намерены показать жизнь рабочего класса.

Идет работа над кинокартиной «Не Эр» — о жизни китайского композитора-революционера Не Эра, автора нынешнего гимна КНР. Сценарист Юй Линь, режиссер Чжэн Цзюнь-ли и популярный киноартист Чжао Дань, исполняющий заглавную роль в фильме, лично знали Не Эра, умершего в расцвете творческих сил.

Полнометражный документальный фильм о покорителях целины на северо-востоке Китая закончен на студии имени 1 августа. Герои фильма — бойцы Народно-освободительной армии Китая и население этих мест, а также китайская молодежь, приехавшая на северо-восток для освоения целинных земель.

Закончены съемки широкоэкранного цветного фильма «Да здравствует Красная армия!», над которым работали совместно Пекинская киностудия и киностудия имени 1 августа. Это экранизация пьесы Чэнь Ци-туна «Через тысячи гор и рек». Съемки велись в местах, где проходила китайская Красная армия во время Великого похода.

МОНГОЛЬСКАЯ НАРОДНАЯ РЕСПУБЛИКА

В настоящее время в МНР действуют 400 киноустановок. В Улан-Баторе недавно открылся первый широкоэкранный кинотеатр.

США

О нравах американской «золотой молодежи» рассказывает фильм Чарлза Хааса «Разбитое поколение». Его персонажи — бородатые поэты, исполнители модных баллад, томные девицы с сомнительной репутацией и т. д. Герой фильма, сын богатых родителей, вступает на путь преступлений ради острых ощущений, и его патологические злодеяния составляют основу сюжета. Фильм, однако, не столько обличает пороки, сколько смакует сцены, иллюстрирующие моральное разложение юных представителей американской богемы.

Зарубежная пресса отмечает, что современная западная кинематография, в частности американская, стремится к увеличению метража фильмов. Многие картины последних лет идут более двух часов. Это ведет к уменьшению количества сеансов и отражается на доходах кинотеатров и прокатных компаний, которые порой самовольно «укорачивают» ленты. В свою очередь американские продюсеры и режиссеры отстаивают свое право на создание фильмов любого метража. Так, режиссер Стэнли Бейкер на предложение сократить его фильм «На пляже», длящийся 157 минут 11 секунд, ответил, что согласен сократить его на ...11 секунд. В связи с этим спором журнал «Филмз энд Филминг» выступает против произвола прокатчиков и владельцев кинотеатров, варварски калечащих фильмы.

Известный американский актер Марлон Брандо впервые выступает в качестве режиссера: он ставит цветной «ковбойский» фильм «Одноглазые валеты», в котором делает попытку отойти от традиционных голливудских методов трактовки подобных сюжетов.

Поль Муни, ведущий голливудский актер, исполнявший главные роли в фильмах «История Луи Пастера», «Я — беглый каторжник», «Аль Капоне» и других, не снимался в кино с 1952 года (со времени выхода на экран картины «Бродит незнакомец»). Сейчас Муни играет главную роль в фильме «Последний сердитый человек», который ставит Даниэль Манн.

Сценарий написан Джеральдом Грином по его одноименному роману о старом бруклинском враче, посвятившем всю жизнь своим пациентам-беднякам.

Новый фильм сценариста Пэдди Чаевского «Среди ночи» рассказывает о трагической любви пожилого вдовца (артист Фредерик Марч) к его молодой секретарше (Ким Новак), недавно порвавшей со своим мужем, об их одиночестве, о борьбе с предрассудками тесного мещанского мирка. Как и в других картинах Чаевского — «Марти», «Мальчишник» и «Свадебный завтрак», — действие развертывается в Нью-Йорке.

Сценический вариант японского фильма «Рашомон», удостоенного в 1953 году первой премии на Каннском фестивале, идет на Бродвее в постановке Питера Глэнвиля.

В главных ролях — Клер Блюм и Род Стейгер — актеры, с успехом выступающие и в театре и в кино.

В связи с этой постановкой американская печать подняла вопрос о дальнейших возможностях работы в этом новом направлении. Печать отмечает, что кинематографисты не раз использовали популярные пьесы для экранизации. Театр же очень редко осуществляет постановки пьес, созданных на материале фильмов.



ФРАНЦИЯ

Фильм режиссера Анри Дакуэна «Почему ты так поздно пришел?» остро ставит проблему борьбы с алкоголизмом. Основная идея фильма: людей, склонных к алкоголизму, общество должно оградить от всех, кто толкает их на этот опасный путь. В фильме показан процесс против фирмы виноторговцев, которых один журналист (артист Клод Дофен) обвиняет в систематическом спаивании рабочей молодежи. Женщина-адвокат (Мишель Морган), ведущая это дело, сама в прошлом—жертва алкоголя. Она привлекает к борьбе против пьянства молодого фоторепортера, которому поручено собрать фотодокументы, изобличающие обвиняемых.

●

Жак Робер является своего рода рекордсменом: это, пожалуй, единственный в мире автор, все романы которого экранизированы. Пять из них—«Длинные зубы», «Интриганки», «Смятение и ночь», «Мари-Октобр», «Парижская трагедия»—уже вышли на экран.

●

Постановщик известных во Франции картин «Красавец Серж» и «Двоюродные братья» Клод Шаброль работает над фильмом «Добрые женщины». Это будет фильм из жизни машинисток и мелких служащих. В главной роли выступит Бернадетта Лаффон.

●

Режиссер Дени де ла Пателльер (постановщик фильма «Сильные мира сего») ставит картину «Глаза любви», в которой участвуют Даниель Дарръе и Жан Клод, исполняющий роль слепого.

●

«Француженка и любовь»—так будет называться новый фильм, который намереваются снимать семь известных французских режиссеров—Жак Беккер, Кристиан-Жак, Жан Поль Ле Шануа, Роже Вадим, Клод Шаброль, Луи Малль и Франсуа Трюффо. Сценарий и диалоги фильма пишут тринадцать видных французских литераторов—Фелисьен Марсо, Луиза де Вильморен, Кристина Рошфор, Франсуаза Жиру, Франсуаза Саган, Франс Рош, Флоренс Мальро, Жак Робер, Поль Гегофф, Жак Реми, Элен Гордон-Лазарефф, Мишель Одиар, Шарль Спаак. По словам авторов, каждый из них затронет тот или иной период или ситуацию из жизни женщины—детство, отрочество, девичество, брак, адюльтер, развод, безбрачие.

●

На обсуждении творчества Рене Клера, организованном итальянскими кинематографистами, выдающийся французский режиссер, между прочим, заявил, что работа над сценарием кинокомедии занимает у него значительно больше времени, чем работа над драмой. Например, сценарий фильма «На окраине Парижа» («Сиреневые ворота») потребовал всего полтора месяца, а «Ночные красавицы» —почти целый год. Этим и объясняется, по мнению Рене Клера, обилие кинодрам во Франции. Кинокомедии более трудоемки, ибо при малейшем нарушении ритма сразу пропадает интерес зрителей. Касаясь современного американского кино, Клер сказал: «В Голливуд доступ таланту запрещен. Это механизированная индустрия, где нет места интеллекту. Правда, за последнее время в США появилось несколько новых независимых продюсеров и режиссеров. Возможно, им удастся положить конец застою в американском кино».

●

Широкоэкранный цветной фильм из жизни художницы Сюзанны Валадон и ее сына, художника Мориса Утрилло, будет снимать в Париже Дуглас Серк. Фильм ставится по роману Стефана и Эгель Лонгстрит «Человек с Монмартра». В главной роли—Лейна Тернер. Рассказывая об этом фильме, критик из итальянского журнала «Аральдо делло Спектаколо» отмечает, что новая постановка—еще одна дань моде на картины из жизни известных деятелей искусства. В этих фильмах не столько раскрывается творческий облик художника, сколько «обыгрываются пикантные биографические подробности» в угоду обывательским вкусам.

●

Режиссер Ив Аллегре ставит фильм «Дом мадам Коры» с участием Антонеллы Луальди и Робера Хоссейна. Последний играет руководителя банды, владельца сети притонов и домов свиданий.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Режиссер Ярослав Белик ставит художественный фильм «Репетиция продолжается» (авторы сценария — И. Фрид, Я. Кадар, Э. Клос). В картине затрагивается проблема ответственности деятеля искусств коммуниста перед обществом и перед самим собой.

●

Закончив фильм «Апассионата» («Такая любовь»), режиссер Иржи Вайс приступил к экранизации повести Яна Отченашека «Ромео, Джульетта и темнота».

●

Фильм «Партизанская тропа», над которым работает режиссер Эмануэль Канерара, скажет о походе пионерского отряда из Остравской области в Нижние Татры—по маршруту, проделанному партизанами во время войны.

ЖЕРАР ФИЛИП

В расцвете творческих сил 25 ноября 1959 года скончался в Париже Жерар Филип, один из популярнейших французских артистов. Несколькими днями позже, 4 декабря, ему исполнилось бы 37 лет.

«Артист, боец, человек — таков был Фанфан-Тюльпан» — озаглавила статью о Филипе газета «Либерасьон». Активный общественный деятель, он был членом Национального комитета мира; до своей болезни Филип был также председателем Французского синдиката (профсоюза) актеров.

«Это невозместимая утрата для нашей страны, для всей мировой культуры, для всех друзей искусства и сторонников мира», — пишет Жорж Садуль в «Юманите-Диманш».

На сцене Филип начал выступать с девятнадцати лет; в кино он впервые снялся в картине Марка Аллегре «Малютки с Набережной цветов». В 1947 году Филип был удостоен премии за лучшее исполнение мужской роли в картине «Дьявол во плоти» Клода Отан-Лара.

Роль Фабрицио дель Донго в «Пармской обители» Кристиан-Жака и выступление в фильме Рене Клера «Красота дьявола» утвердили славу этого замечательного актера.

1951 год был годом наибольших творческих успехов Жерара Филипа. Жизнелюбивый, остроумный Фанфан-Тюльпан приносит ему мировое признание. Жан Вилар приглашает его в Национальный народный театр, и Филип блистательно воплощает на его сцене Родриго в «Сиде» Корнеля.



«ДЬЯВОЛ ВО ПЛОТИ»



«КРАСНОЕ И ЧЕРНОЕ»

Жерар Филип играл героев фильмов «Ночные красавицы» и «Большие маневры» Рене Клера, «Г-н Рипуа» Рене Клемана; он создал истинно стендалевский образ Жюльена Сореля в фильме «Красное и черное» Клода Отан-Лара. Художник Модильяни в «Монпарнас, 19», Алексей в «Игроке» (по Достоевскому) и, наконец, де Вальмон в фильме «Опасные связи» Роже Вадима — таковы работы Жерара Филипа последних лет. В последней его роли зрители увидят Филипа уже после смерти артиста — в фильме Луи Бюнюэля «Лихорадка охватила Эль-Пао», который снимался в Мексике.

Парижские газеты опубликовали многочисленные высказывания кинематографистов, которые работали и дружили с Жераром Филипом. «Это был человек, одержимый страстью к своей актерской профессии,— говорит Клод Отан-Лара.— Он был поразительно требователен к себе в плане профессиональном, он не жаждал ни денег, ни почестей. Какой вдохновляющий пример для молодежи!»



Тебе, кинолюбитель!

Р. Соболев

С чего начать

Пока в руках нет съемочной камеры, пока любительская студия или кружок только организуется и оснащается техникой, те, кто вступает в армию кинолюбителей, еще не задаются этим вопросом. «Ясно, начинать нужно со съемки какого-нибудь фильма»,—полагают одни; «учиться и снимать фильмы»,—добавляют другие.

Но вот приобретены аппараты и экспонометры, заряжены пленкой кассеты; кинолюбители устремляются на улицу и начинают снимать друг друга, родных и знакомых, проезжающие мимо машины, и т. п. И вот первый «фильм» демонстрируется на экране. Авторы обычно бывают в восторге —движущееся изображение получено! А гордиться пока, в сущности, нечем: современная съемочная аппаратура настолько совершенна, что получить движущееся изображение столь же просто, как и фотографию. И, разумеется, первые метры снятой и проявленной пленки никто всерьез фильмом не назовет; пройдет время, и сами авторы будут стесняться этих кинопроб.

Можно по-разному понимать кинолюбительство. Есть люди, приобретающие камеры на собственные сбережения и снимающие для собственного удовольствия так называемые «семейные фильмы»,—они тоже кинолюбители. Но основная, подавляющая по численности масса кинолюбителей считает, что это занятие представляет общественный интерес. Не считают кинолюбительство простой забавой такие организации, как Министерство культуры, ВЦСПС, Союз работников кинематографии, многочисленные совнархозы, партийные, профсоюзные и комсомольские органы, уделяющие много внимания и забот новому массовому движению.

Кинолюбительство—большая сила. Оно способно оживить художественную самодеятельность в клубах и домах культуры, помочь людям в их труде и учебе, украсить их отдых. Наконец, кинолюбительство может стать, как показывает опыт многих самодеятельных студий, новым средством массово-просветительной работы. Эту силу самодеятельного кино чувствуют и любители-одиночки: очень многие из них постепенно расстаются с домашними лабораториями и идут в коллективы, начинают создавать фильмы, интересные не только членам их семей, но и широкому кругу зрителей. Поэтому вопрос «с чего начать» означает фактически, как с самого начала наладить работу в студии или кружке, чтобы она была общественно полезной.

Ответить на такой вопрос односложно, категорично—делайте, мол, так-то и так-то, и все будет хорошо—нельзя. Кинолюбительство, кроме всего прочего, является самодеятельным искусством и в силу этого не может строиться по рецептам, по готовым формулам. Но опыт, накопленный передовыми студиями, как и опыт студий неудавшихся, распавшихся или захиревших на корню, позволяет сделать некоторые выводы, не безразличные для всех кинолюбителей.

Можно назвать три бесспорных вопроса, от правильного решения которых зависит характер работы кинолюбителей и определяется их место в коллективе и общественной жизни завода, колхоза, института, учреждения. Это **вопросы организации, учебы и тематики фильмов**.



История создания большинства студий и кружков кинолюбителей обычно такова: кто-то предложил создать самодеятельную студию и сумел зажечь этой мыслью двух-трех людей; эти люди образовали инициативную группу и рас-

шевелили профком или комитет комсомола; начинание поддержали партийная организация и администрация—и студия появилась на свет. В студию потянулись люди различных склонностей и дарований—самодеятельные режиссеры, актеры, художники, осветители и т. п.; штат операторов подбирался из фотолюбителей. Буквально из-под земли добывалась техника: аппараты, проектор, рефлекторы, магнитофон и т. п.; проявочный бачок из кастрюли, сушильные рамки, подсветы и т. д. сделаны своими руками. Сняты наскоро первые метры пленки, убедившие начинающих кинолюбителей в том, что, в общем, «не боги горшки обжигают».

В это время обычно начинаются бурные споры о тематике, жанрах и видах будущих фильмов, что нередко приводит к более или менее серьезному расколу на сторонников художественного и документального кино. Эти споры полезны, но несколько преждевременны.

Прежде всего участники любительской студии должны организовать свою творческую жизнь. Если студия создана при клубе или Доме культуры, то дело это простое—студийцы работают в соответствии с тем положением о клубной работе, принимают с коррективами ту дисциплину и те правила, которыми руководствуются все коллективы художественной самодеятельности. Но нередко кинолюбительские коллективы возникают в институтах и на предприятиях, не имеющих своих клубов. Такие автономные студии должны начинать свою деятельность с организационного собрания, памятуя, что множество коллективов распалось только из-за того, что они не смогли найти форму жизни для своего кружка, наладить свою работу и съемку фильмов.

Начинающие кинолюбители должны создать устав студии. Необходимо четко определить цели своей работы, правила поведения, обязанности и права студийцев; оговорить условия приема новых членов и исключения нерадивых и недисциплинированных; наконец, нужно очень ясно обусловить (особенно если студия большая, а камер и пленки у нее мало) порядок работы съемочных групп.

Следует помнить, что съемка фильма—дело не только сложное, но еще и довольно дорогое. Студия должна максимально уменьшить риск бесполезной растраты средств, которые дают им профсоюзный комитет, администрация или правление колхоза. Творческую ошибку или просчет можно и понять и простить. Но когда общественные средства расходуются без полезной отдачи только потому, что в студии царит расхлябанность и неорганизованность,—этому нет извинения. Сознавая это, многие любительские коллективы очень подробно регламентируют свою учебу и работу. Например, одна из лучших студенческих студий — Московского института инженеров транспорта—имеет кроме устава «Положение о студии» и «Правила студийцев».

Почти каждая студия имеет свои неповторимые особенности, и создать устав, пригодный для всех, видимо, невозможно. Но примерный устав уже создан, и он поможет кинолюбителям различных студий наладить жизнь коллектива. Примерный устав, выработанный на основе анализа работы многих студий, приведен в сборнике «Самодеятельное кино», который скоро выпустит в свет издательство «Советская Россия».



Не менее важно наладить с первого же дня существования студии систематическую учебу. Не будем повторять очевидную истину о том, что кино в силу своей синтетичности является наиболее сложным из всех искусств. Отметим только, что даже выпускники ВГИКа не сразу получают право самостоятельной постановки фильма. Между получением диплома и первым фильмом почти у каждого молодого режиссера есть период практической учебы. Для творческих работников кино учеба фактически продолжается всю жизнь.

В любительские студии приходят, как правило, люди, очень мало или ничего не знающие о том, как создается фильм. Они приходят и говорят: я хочу быть режиссером, или оператором, или актером. Этих людей нужно познакомить с азбукой кино, дать им основы знаний по привлекающим их специальностям, научить владеть узкопленочной камерой в различных условиях, чтобы каждый хорошо знал возможности своей студии и требования, которые ему будут затем предъявлены.

Начинать сразу со съемок и рассчитывать, что знания придут в ходе работы, не следует, это не приведет ни к чему, кроме порчи пленки. Даже очень опытные фотолюбители без учебы ничего не могут создать, кроме живых фотографий.

Съемочному периоду обязательно должна предшествовать более или менее длительная учеба. Она может иметь различную форму в зависимости от конкретных условий, но наиболее целесообразно вести занятия по определенной программе и под руководством специалистов.

Круг знаний, необходимых каждому любителю, не трудно определить. Уже сейчас многие студии имеют свои программы, по которым и ведут занятия с молодыми студийцами.

Примерная программа, подготовленная к печати московскими кинолюбителями, состоит из двух разделов, охватывающих вопросы техники съемки и творческого процесса киносъемки. Каждый раздел состоит из перечня тем и практических занятий. Количество часов, отводимых на изучение каждой темы, должно устанавливаться в зависимости от конкретных задач и условий студии.

Раздел техники киносъемки состоит из тридцати двух тем, включающих в себя вопросы изучения конструкций узкопленочных аппаратов, различных способов освещения объектов, натурной съемки, съемки в различных метеорологических условиях и при искусственном освещении, съемки надписей, обработки и озвучания пленки и т. д., вплоть до демонстрации фильма.

Приведем пример одного занятия, теоретического и практического, по выбранной наугад теме.

«З а н я т и е 3. Изучение основных узлов аппаратов и их конструкции. Особенности зарядки кассет и камер. Подготовка камеры к съемке. Управление камерой».

После того как преподаватель или опытный кинолюбитель расскажет обо всем этом и покажет, ответит на вопросы присутствующих, начинаются практические занятия. Каждый студиец производит зарядку кассет и камер сначала на свету, а затем в полной темноте (в зарядном мешке на ощупь). Затем проделывается вся работа по подготовке камеры к съемке и производятся расчеты выдержек в различных условиях освещения.

Творческий процесс киносъемки разбит на двадцать тем. В ходе их изучения кинолюбители знакомятся с кратким обзором истории кино, с основами построения и написания сценария к фильмам различных жанров, получают основные сведения по кинорежиссуре и монтажу и т. д. и т. п.

Практические занятия по этому разделу имеют важное значение, поскольку основу их составляют киносъемочные упражнения. Так, первую группу занятий составляют съемки хроникальных сюжетов. Каждый любитель получает 15—20 метров пленки, выбирает сюжет, снимает самостоятельно, монтирует и пишет дикторский текст. Если на студии операторы и режиссеры занимаются раздельно, то на съемках они объединяются в маленькие съемочные группы.

Практические занятия постепенно усложняются, и от съемки сюжета любители переходят к киноочерку, затем к игровому сюжету и, наконец, к съемке кинофильма.

При этом необходимо подчеркнуть, что практические занятия по съемке очерка, игрового сюжета и кинофильма преследуют не только учебную, но и чисто утилитарную цель—дать студии материал, который можно демонстрировать общественности.

Таковы основные черты учебного плана.

Сложнее обстоит дело с кадрами руководителей любительских студий. Там, где можно пригласить профессионала, так обычно и делается: любительскими студиями руководят режиссеры и операторы «большого кино». Это не самый лучший выход из положения, так как профессиональные режиссеры и операторы обычно плохо знают условия кинолюбительства и не всегда обладают качествами педагогов. Опыт показывает, что кинолюбители, овладевшие знаниями, бывают лучшими руководителями студий, нежели профессионалы. Но беда в том, что кинолюбительство—очень молодое движение и своих мастеров выдвинуло пока очень мало.

В некоторых студиях занятия проводят их наиболее опытные участники. Темы курса делятся между несколькими людьми, которые специально готовятся, подбирают и изучают литературу, консультируются у специалистов. Если такие занятия подкрепить еще лекциями профессионалов по узловым темам, то подобный метод учебы следует признать довольно удачным.

Очень популярен среди кинолюбителей такой метод учебы, как просмотр и обсуждение кинофильмов. Особенную пользу приносят, утверждают кинолюбители, обсуждения немых фильмов, поскольку любители в массе пока что лишены возможности озвучивать свои картины и пользуются выразительными средствами немого кино. Исходя из того, что любители в основном создают короткометражные фильмы, следует рекомендовать им больше смотреть и изучать такие жанры профессионального кино, как киноочерк, рассказ, фельетон, журнал. И, конечно, нелицеприятному обсуждению должен подвергаться каждый фильм, созданный на данной студии. Нужно выявить все ошибки, все промахи и проанализировать их причины, чтобы не допустить повторения ошибок.

Отдельные любительские киностудии завершают учебу своеобразным экзаменом—студийцы получают в руки камеру с несколькими метрами пленки и на деле съемкой какого-либо сюжета доказывают свое право быть оператором. Это, бесспорно, убедительный способ выявить лучших операторов. Но только операторов. А студии нуждаются и в организаторах, и в режиссерах, и в лаборантах, и в осветителях, и во многих других специалистах. Их не выявить экзаменом. Поэтому нужно не бояться увеличения численности членов студий, отказываться от распространенной сейчас практики «совместительства» и постепенно воспитывать необходимых специалистов. Но при этом каждый студиец должен знать камеру и уметь сам снимать.



Кинолюбители работают во всех жанрах и видах фильмов, какие только знает кино. На Всесоюзный смотр любительских фильмов были представлены и документально-хроникальные картины, и видовые, и научно-популярные, и учебные, и мультипликационные, и художественные (игровые), и многие другие, несущие отпечаток профессии их авторов. Кинолюбителями уже созданы своеобразные «киноальбомы альпинистов» и «кинодневники ученых», «записные книжки писателей» и «киноотчеты колхозников» и т. п.

Многообразие форм, в которых работают кинолюбители, может только радовать; оно говорит о творческих поисках и дерзаниях, которые должны привести к настоящим творческим победам и на деле превратить кинолюбительство в резерв большого кино, в школу будущих мастеров. Но будущие мастера должны очень трезво оценивать свои силы и знания.

Мы уже говорили, что обычно, как только организуется студия, в ней начинается борьба «документалистов» и сторонников игрового фильма. Нередко последние берут верх и студия начинает снимать какой-нибудь игровой фильм. Так начинали некоторые студии Москвы, Ленинграда, Киева, Харькова. Как правило, их ждало самое жестокое разочарование. Из множества подобных фильмов можно сделать исключение только для произведений свердловчан и каунасских студентов—в массе же это картины примитивные по содержанию и по форме. И самое обидное при этом заключается в том, что делаются эти фильмы умными и нередко одаренными людьми, которые проявляют чудеса энтузиазма и изворотливости, чтобы снять никому не нужную экранизацию или анекдот.

Художественные или, точнее, игровые фильмы доступны для любителей, как показывает жизнь, и они будут постоянно сниматься, ибо слишком велико искушение быть во всем «как в настоящем кино». Но приступать к работе над ними нужно после овладения языком кино, после того как накоплен опыт съемки фильмов других видов.

С каких же фильмов начинать? На этот вопрос, суммируя накопленный опыт, можно ответить определенно: с документальных! Именно документально-хроникальные фильмы являются лучшей школой для кинолюбителей и лучшим средством их связи с жизнью того коллектива, в котором создана студия.

Кинолюбители не всегда ясно сознают необходимость вести каждую съемку по заранее обдуманному сценарию или плану. Эта необходимость становится очевидной после работы даже над самой простой хроникой. В то же время для документального фильма сценарий или сценарный план написать и раскадровать несравненно легче, чем для любого другого фильма и тем более для игрового. Здесь на помощь приходит сама жизнь.

Так же обстоит дело и с другими элементами грамоты кино. Съемку при различном освещении и разными планами и ракурсами, монтажную съемку, значение крупных планов и деталей, монтаж и т. д.—все это легче всего понять, усвоить в работе над короткими документальными сюжетами. Из этих коротких сюжетов создаются киножурналы различного метража, представляющие собой еще одну ступень в овладении «секретами» кино. Наконец, в эти журналы можно включать и недокументальный материал—игровые эпизоды, мультипликационные кадры и т. д. Возможности документального фильма безграничны.

Есть, разумеется, и другие жанры и виды фильмов, которые очень удобны для начинающих кинолюбителей. Таковы, например, видовые или туристические картины, снимаемые исключительно при естественном свете и не требующие сложного сценария. Таковы отчасти и учебные фильмы, открывающие широкие возможности для самодеятельных сценаристов и режиссеров. Но по сравнению с ними документальное кино имеет ряд больших преимуществ.

Главное преимущество документального фильма заключается в его тематике, в его связи с жизнью. Сила, заключенная в кино, и в частности в любительском кино, должна служить серьезным жизненным задачам. Будущность очень многих студий зависит только от того, осознают ли их участники эту силу и найдут ли ей правильное применение. Редко, но все же случается, что кинолюбительство превращается в любительщину, в игру «в кино»—в режиссеров и сценаристов. Такая игра никому не нужна, и она закономерно оканчивается распадом студии.

Если начинать, то с правдивого показа жизни, с ее осмысления, начинать с того, чтобы помочь своим товарищам увидеть красоту жизни и сделать ее еще прекраснее. Нам кажется, что лучшим средством для этого является документальный фильм. Ведь любительская камера имеет преимущество перед профессиональной—она постоянно находится в самой гуще жизни. И она может быть даже более зоркой, чем профессиональная, если будет постоянно на стройках, в цехах заводов, на полях колхозов, в руках дружинников.

Будет расти мастерство самодеятельных режиссеров и операторов — расширится и поле их деятельности. Они начнут, может быть, показывать жизнь через занимательный сюжет игрового фильма.

Но пока жизнь требует от них главным образом документального материала. Это требование осознают многие кинолюбители и отвечают на него созданием интереснейших фильмов. Например, знаменитая «Киногазета» азовстальстроевцев получила всесоюзную известность исключительно благодаря своей тесной связи с жизнью домностроителей. Кинолюбителям, каждый фильм которых обсуждают партком и профком, каждый фильм которых вскрывает недостатки строительства, помогают сберечь сотни тысяч рублей,—таким кинолюбителям могут позавидовать и профессионалы.

Итак, с чего начать? С организации, с учебы и, главное, с укрепления связей с жизнью того коллектива, в котором родилась студия.

СНИМАЮТ КИНОЛЮБИТЕЛИ АНГАРСКА

...Немногим больше года существует киностудия Дворца культуры города Ангарска, но уже немало интересных и поучительных выводов можно извлечь из ее деятельности. Недавно секция по работе с кинолюбителями Оргкомитета Союза работников кинематографии СССР просмотрела фильмы, привезенные в Москву руководителем самодеятельной киностудии О. Франковским. Тут были несколько выпусков хроникального журнала «Наш экран», рассказывающего о жизни города, а также два сатирических короткометражных фильма.

Похвально стремление выпускать свой собственный журнал, но плохо то, что делается он по образцу киножурналов Центральной студии документальных фильмов. А ведь маленькая самодеятельная киностудия в Ангарске не имеет тех возможностей и квалифицированных кадров, которые есть на каждой большой профессиональной студии. Зато профессиональной киностудии часто труднее снять характерные моменты из жизни того или иного города. Здесь, очевидно, преимущество на стороне любителей. Стоит только повнимательнее приглядеться к окружающей действительности, не бояться рассказывать об увиденном по-своему, независимо от того, что и как показывается на профессиональном экране.

С этой точки зрения интересен привезенный студийцами трехминутный специальный сатирический выпуск «О пользе и вреде животноводства». В очерке рассказывается о том, как корова—безобидное и полезное домашнее животное—стала бичом Ангарска. В фильме показано, как коровы заполнили город, как они спокойно пасутся на газонах, в скверах, ходят по тротуарам, ломают молодые лесонасаждения и даже преспокойно жуют постановление исполкома горсовета, запрещающее пасти коров на улицах города. Тема сугубо местная, хорошо знакомая студийцам, поэтому им и удалось воплотить ее живо и занимательно. Очерк хорошо снят, к нему написан остроумный текст. Сделана попытка передать атмосферу города, записать уличные шумы.

Показы сатирического выпуска студии ангарских кинолюбителей в городских клубах проходили с неизменным успехом.

Показали студийцы и другой короткометражный фильм—«Красная шапочка». Фильм тоже сатирический, но на этот раз игровой; его тема—злоупотребления в торговой сети. Он снят по заранее написанному сценарию. При съемке этого фильма студийцы осваивали все процессы создания игровой кинокартины. В этом фильме есть актерские удачи, найдены интересные детали, любопытен и самый замысел — перенесение сказки в современную действительность.

Самодеятельная киностудия ангарского Дворца культуры интересно организует свою работу. В студии нет разделения труда по специальностям, каждый должен уметь делать все.

Хорошо, что студия работает в непосредственном контакте с драматическим коллективом Дворца культуры. Это рациональнее, чем создавать актерскую секцию при студии. Хорошо, что студия сумела организовать вокруг себя кинолюбителей всех предприятий города, стала центральной любительской киностудией Ангарска. Ее рождение подтверждено особым решением исполкома горсовета, которое улаживает финансовую сторону дела.

В своей работе студийцы опираются на большой коллектив. Они регулярно обсуждают заснятый материал и новые фильмы мастеров кино. Привлекая молодежь к своей работе, они организовали при Дворце культуры клуб любителей кино.

Ангарские кинолюбители работают усиленно, но это не значит, что у них нет нерешенных проблем. Их волнуют вопросы: как сделать сценарий, как лучше организовать техническую базу? Они ждут помощи от киноработников.

Н. ИГОНИНА



ЯНВАРЬ
1935

С трудом верится, что уже четверть века прошло с тех пор, как на экране появился рабочий паренек с Выборгской стороны, с озорными глазами, с живой шуткой, с облетевшей весь мир веселой песенкой «Крутится, вертится шар голубой...».

Двадцать пять лет назад вышел фильм Г. Козинцева и Л. Трауберга «Юность Максима», за ним в течение четырех лет последовали остальные части трилогии—«Возвращение Максима» и «Выборгская сторона».

Один из постановщиков картины Л. Трауберг вспоминает:

— Замысел картины начал зарождаться еще в 1929 году, когда мы с Григорием Козинцевым снимали на Алтае фильм «Одна». Здесь мы близко познакомились с большевиками, проводившими коллективизацию. Потом побывали на Магнитострое и Днепрострое, видели, как осуществляется план превращения России в передовую страну. Мы стали думать о тех, кто своим трудом подготовил это радостное время. Так возникло увлечение историей большевистской партии. В последующие годы мы прочитали около двухсот книг, записок и воспоминаний подпольщиков-большевиков. Мы увидели, что герои-революционеры были людьми простыми, не любившими громких фраз, и деятельность подпольщика, как сказал один старый большевик, «заключалась в его жизни».

По книгам и личным беседам мы познакомились с сотнями людей, самоотверженно боровшимися со старым строем. Так родился образ Максима. Никто не мог заподозрить в нем потрясателя основ, это был ничем внешне не примечательный человек, но в огне борьбы под руководством ленинской партии он превратился в испытанного руководителя масс.

Постановщикам фильма посчастливилось: в лице молодого актера Бориса Чиркова они нашли идеального истолкователя роли. Вся постановочная группа, в том числе композитор Д. Шостакович, оператор А. Москвин, художник Е. Еней, звукооператор И. Волк, была сплочена единством цели.

Участники съемки не раз задумывались—как примет зритель их героя? Большевик, а на вид простачок, напевает легкомысленную песенку,—в Максиме ничего не было от традиционного образа большевика в фильмах тех лет. Но после первых же просмотров опасения рассеялись. В зрительном зале были и затаенное дыхание, и смех, и аплодисменты в сценах рабочей демонстрации. Тема оптимистической уверенности в победе ленинского учения победила. Первые зрители сразу поверили Максиму, полюбили его так же, как в наши дни любят его новые поколения зрителей.

В финале «Юности Максима» молодой большевик, только что выпущенный из тюрьмы и лишенный права проживания почти во всех губерниях России, удаляясь, уходит от аппарата. Но зрители с нетерпением ждали новой встречи с полюбившимся героем. И он вернулся, возмужавший и закалившийся в «партийных университетах» ссылки и подполья,



«ЮНОСТЬ МАКСИМА»

все такой же жизнерадостный, но уже опытный и зрелый работник партии, готовый взяться за новую, трудную науку управления первым в мире рабочим государством.

Нигде Максим не остался незамеченным, никого не оставил равнодушным. При просмотре нового фильма в советском клубе в Берлине в помещение ворвалась гитлеровская полиция и прекратила сеанс. Фильм был запрещен в Англии, во Франции и в некоторых других капиталистических странах. Зато трилогию о Максиме горячо приветствовали повсюду, где народ брал власть в свои руки, учился управлять государством. Так было в народном Китае, так было и в других странах социалистического лагеря.

Многие зрители просили продолжить рассказ о Максиме. Как известно, такую попытку сделал Ф. Эрмлер в первой серии «Великого гражданина».

Но авторы фильма решили иначе.

— Один из наших любимых литературных героев—Тиль Уленшпигель—остается в конце эпопеи молодым,—говорит Л. Трауберг,—мы с Козинцевым хотели в трилогии показать молодость большевистской партии. И нам радостно, что в памяти зрителей Максим остался молодым, как олицетворение вечной молодости ленинизма.

Е. Кузнецова

Росчерки пера



Мы в рабочем кабинете кинорежиссера Г. Л. Рошаля. Он знакомит нас с весьма своеобразной коллекцией «росчерков пера». Вот что он рассказывает о происхождении этой коллекции:

— Шло довольно скучное заседание. Очередной оратор давно вышел из регламента, и слушатели



были невнимательны, их умственная энергия устремилась куда-то в сторону... Я заглянул через плечо соседа, известного кинорежиссера, и увидел: он рисует. Вернее, чертит пером, стальным пером авторучки. Один набросок, другой, третий... Они показались мне занятными, и я попросил подарить их мне. Это было много лет назад. С тех пор я стал охотиться за такими режиссерскими «росчерками пера», сделанными на студии в ожидании съемок, на вокзале перед приходом поезда, увозящего группу в экспедицию, в приемной директора, вообще между делом.

Так Г. Л. Рошаль собрал коллекцию, в которой теперь сотни «росчерков пера» чуть ли не всех наших видных мастеров кино. Здесь рисунки С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, М. Ромма, А. Птушко, С. Юткевича, Б. Барнета, Ю. Райзмана и многих других кинорежиссеров.





Коллекцию можно было бы так и назвать—«Между делом». Она доказывает, что и «между делом» художник живет главным делом своей жизни, творчеством.

Разумеется, эти рисунки представляют интерес именно как режиссерские наброски, а не как полноценные художественные произведения.

В некоторых «росчерках пера» видна их прямая связь с большими думами художников. В ожидании совещания Всеволод Илларионович Пудовкин набрасывает эскизы гримов, делает раскадровку эпизода, мысли о котором занимали его в тот день. С. М. Эйзенштейн нигде не расставался с карандашом. Влюбленный в мир, он словно всех и все хотел запечатлеть в фильмах, в рисунках. Некоторых режиссеров, представленных в этой коллекции, мы вовсе не знали в качестве рисовальщиков. Тем более любопытно то, что зрительные образы не дают им покоя и находят пусть технически несовершенное, но осязаемое выражение.

Мы много говорим, спорим о том, что такое кинематографичность, и обычно соглашаемся с тем, что один из признаков кинематографического мышления—«зримость» образов. Может быть, не случайно столько режиссеров прибегает к карандашу, даже











к авторучке, к самому обыкновенному перу, чтобы запечатлеть какие-то черты человеческого облика...

Во всяком случае, надо подходить к этой коллекции без академических научно-исследовательских критериев: пусть «росчерки пера» режиссеров будут просто интересной иллюстрацией творческой жизни художника.

В этом номере журнала воспроизведены «росчерки пера» Всеволода Илларионовича Пудовкина.

Я. В.



Фильмография

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФИЛЬМЫ

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Баллада о солдате», 9 ч.

Авторы сценария: В. Ежов, Г. Чухрай; постановщик Г. Чухрай; операторы: В. Николаев, Э. Савельева; художник Б. Немечек; режиссер М. Чернова; композитор М. Зив; звукооператор В. Киршенбаум. Комбинированные съемки: оператор В. Рылач; художник С. Мухин.

В ролях: Алеша — Володя Ивашов, Шура — Жанна Прохоренко, мать Алеши — А. Максимова, генерал — Н. Крючков, инвалид — Е. Урбанский. В эпизодах: Э. Леждей, М. Кремнева, В. Телегина, В. Маркова, Е. Тетерин, В. Покровский, Г. Юматов, Г. Юхтин, А. Кузнецов, Е. Евстигнеев, Б. Брылеев, Л. Борисов, Л. Чубаров, В. Кашпур, Н. Дадыко, С. Свашенко.

●

«Песня о Кольцове», 9 ч., цветной.

Автор сценария В. Кораблинов; постановщик В. Герасимов; оператор Г. Пышкова; художник Е. Свидетелев; режиссер В. Кузнецова; композитор В. Дехтерев; звукооператор Н. Тимарцев. Комбинированные съемки: оператор Б. Арецкий; художник Л. Александровская.

В ролях: А. Кольцов — В. Коняев, отец Кольцова — В. Санаев, мать — Е. Максимова, Анисья — Г. Марачева, Варя — Т. Лаврова, Дуня — А. Завьялова, Кирилл — Л. Золотухин, Кашкин — А. Грибов, Волков — М. Названов, Дацков — Е. Тетерин. В эпизодах: В. Березуцкая, А. Попова, А. Михайлов, В. Муравьев, С. Артюшкевич, Д. Орловский, А. Соловьев, Д. Числов, В. Борцов, И. Озеров, В. Покровский, А. Глазова, Н. Юдин, Е. Кудряшов, С. Сафонов, Е. Гуров, А. Новиков.

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ» и ЧАНЧУНЬСКАЯ КИНОСТУДИЯ (КНР)

«В едином строю», 11 ч., цветной.

Авторы сценария: В. Кожевников, Линь Шан, Е. Дзиган, Ган Сюэ-вэй; постановщики: Е. Дзиган, Ган Сюэ-вэй; главные операторы: А. Кольцатый, Бао Дзэ; режиссеры: Е. Зильберштейн, Ши Лян-син; художники: П. Киселев, Ван Тао; композиторы: Н. Крюков, Ли Хуан-джи; текст песни: М. Матусовского, Фан Пина; звукооператоры: В. Лагутин, Сун Си-дзин. Комбинированные съемки: операторы: П. Маланичев, Ван Ю-жу; художники: М. Семенов, Тао Шин-гун.

В ролях: Ленин — М. Кондратьев, Ван Дэмин — Тян Фан, Матвеев — И. Дмитриев, Чен — Лин-Джи-хао. Свиридов — С. Годзи, Елена — И. Кондратьева, секретарь горкома — Цуй Вэй, Ли Гуан — Пу Кэ, Галя — В. Радунская, молодой Ван Дэ-мин — Ма Дзин-у, Ван Сео — Джан Хуэй, Анна Петровна — О. Супротивная, журналистка — Ян Тун-фын, Сэй Джан — Ру Дя-ли. В эпизодах: В. Соболевский, Лу Мин, В. Матиссен, Эоу Кэ, Н. Макаренко, Ли Шоу-жун, Хуа Жун-куй, Ван Дзин-ан, Си Ю-мин, Сун Сео-фей.

ОДЕССКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Зеленый фургон» (по мотивам одноименной повести А. Козачинского), 8 ч.

Автор сценария Г. Колтунов; режиссер-постановщик Г. Габай; оператор Р. Василевский; художники: И. Гуртих, С. Жаров; композиторы: Б. Карамышев, И. Якушенко; звукооператоры: Б. Морозевич, И. Скиндер; режиссер В. Кошурин. Комбинированные съемки: оператор Д. Балашов; художник Л. Рабинович.

В ролях: Володя — В. Колокольцев, его отец — Н. Волков, Шестаков — В. Мизиненко, дед Тарас — Д. Милютенко, Грищенко — Ю. Тимошенко, Маруся — О. Лысенко, Красавчик — В. Векшин, Федька-Бык — Р. Филиппов, Червень — В. Шугаев, хозяин фургона — К. Кульчицкий. В эпизодах: А. Луценко, Д. Иванов, И. Максимов, В. Захарченко, А. Котов, Л. Харитонова.

КИНОСТУДИЯ «ГРУЗИЯ-ФИЛЬМ»

«Мамлюк» (по мотивам повести «Мамлюк» Уиарага (К. Татаришвили), 10 ч., цветной.

Сценарист - постановщик Д. Рондели; главный оператор Л. Сухов; главный художник Р. Мирзашвили; композитор А. Баланчивадзе; звукооператор Д. Ломидзе; режиссеры: В. Чанкветадзе, И. Тархнишвили; текст песен П. Грузинского. Комбинированные съемки: оператор Г. Усейнашвили; художник С. Вашадзе.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Д. Рондели; звукооператор дубляжа И. Майоров.

В главных роля: Хвича — Дато Данелия-Гоча — В. Джоджуа, Цира — М. Лондаридзе, Махмуд — О. Коберидзе, Али-бей — А. Хорава, Зейнаб — Л. Элиава, Аслан-бей — Г. Шавгулидзе, Мзеха — Д. Церодзе, Тагуйя — М. Вашадзе, Ревия — Э. Магалашвили, Маркоз — Б. Закариадзе, Ро-

дам — В. Анджапаридзе, Али-Хусейн — З. Лапературе, Али-Юсуф — Ш. Гомелаури, Зайдол — Г. Костава, Ибрахим — Г. Сагарадзе, Наполеон Бонапарт — Т. Сакварелидзе, венецианский сотник — В. Вашадзе.

ЛИТОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Адам хочет быть человеком», 9 ч.

Авторы сценария: В. Сириос Гира, В. Жалакявичус; режиссер-постановщик В. Жалакявичус; режиссер В. Бледис; оператор А. Мацкус; художник А. Ничус; композитор Э. Бальсис; звукооператор Ю. Батунерис.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа А. Фролов; звукооператор дубляжа А. Рябов.

В ролях: Адам — В. Пуоджюкайтис (дублирует О. Голубицкий), Люце — А. Боярчуте (С. Холина), Пятрас — С. Петронайтис (В. Гуляев), капитан — И. Мильтинис (С. Чекан), американец — В. Бледис (Ф. Яворский), Дауса — Д. Банионис (Н. Граббе), блондинка — Д. Руткуте (Г. Фролова), тетя — Я. Рудзинскайте (С. Коновалова), «Тип» — Б. Бабкаускас (А. Алексеев), кельнер — А. Масюлис (Г. Юдин), отец Пятраса — В. Деркинтис (П. Савин).

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ И НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫЕ ФИЛЬМЫ

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Большая надежда человечества», 1 ч.

Режиссер Л. Махнач.

Спецвыпуск посвящен взаимным визитам глав правительств СССР и США — Никиты Сергеевича Хрущева и Дуайта Эйзенхауэра.

●

«Визит Н. С. Хрущева в США», 1 ч.

Режиссер И. Сеткина; операторы: В. Киселев, С. Киселев, В. Трошкин.

О прибытии Председателя Совета Министров СССР Н. С. Хрущева в Вашингтон.

●

«Америка приветствует Н. С. Хрущева», 1 ч.

Режиссер З. Тузова; операторы: В. Киселев, С. Киселев, В. Трошкин.

Спецвыпуск о пребывании Председателя Совета Министров СССР Н. С. Хрущева в США.

●

«Возвращение Н. С. Хрущева из США», 1 ч.

Режиссер З. Тузова; операторы: В. Киселев, С. Киселев, В. Трошкин.

●

«Великая победа советской науки», 2 ч.

Режиссер А. Рыбакова.

О запуске второй советской космической ракеты.

●

«Это видел Нью-Йорк» (На советской выставке достижений техники, науки и культуры), 4 ч.

Монтаж режиссера Н. Соловьевой; операторы: Б. Макасеев, В. Микоша, Л. Панкин; автор дикторского текста Л. Кассиль.

●

«Нерушимая дружба», 6 ч.

Автор сценария И. Чекин; режиссер М. Славинская; оператор Е. Яцун.

О дружбе двух великих народов — Советского Союза и Китайской Народной Республики.

●

«Наш общий праздник», 1 ч.

Режиссер И. Генина; операторы: Г. Земцов, Е. Федяев; автор дикторского текста Л. Золотаревский.

О праздновании в Советском Союзе пятнадцатилетия освобождения Румынии от фашистского ига.

●

«Советскому балету рукоплещет Америка», 4 ч.

Режиссер З. Тулубьева; оператор Е. Аккуратов; автор дикторского текста М. Стуруа.

О поездке балета Большого театра СССР в США и Канаду.

●

«Гости из Гвинеи», 4 ч., цветной.

Монтаж режиссера С. Репникова; операторы: П. Касаткин, А. Крылов, Е. Мухин, А. Савин.

О пребывании в СССР правительственной делегации Гвинейской республики.

●

«Парламентская делегация Гвинейской республики в Советском Союзе», 2 ч.

Монтаж режиссера А. Ованесовой; операторы: В. Комаров, В. Усанов; автор дикторского текста Ю. Смирнитский.

●

«Мы верхолазы», 2 ч, цветной.

Авторы сценария: М. Гаркушенко, С. Давыдова; режиссер-оператор В. Ешурин; авторы дикторского текста: Л. Браславский, М. Гаркушенко.

О героическом труде строителей-монтажников Нижне-Тагильского металлургического комбината.

●

«Чехословацкое стекло», 2 ч., цветной.

Автор сценария Н. Гонцов; режиссер О. Кутузова; оператор Е. Ефимов; автор дикторского текста Л. Золотаревский.

О выставке чехословацкого стекла в Москве.

●

«Встреча советских и английских легкоатлетов», 1 ч.

Режиссер Б. Вейланд; операторы: А. Воронцов, Х. Ковычев, С. Коган, Л. Михайлов, Г. Монгловская, К. Пискарев, Н. Соловьев.

●

«Международные студенческие соревнования гимнастов», 1 ч.

Режиссер Б. Вейланд; операторы: С. Коган, А. Савин, Х. Ковычев.

О первых международных соревнованиях студентов-гимнастов в Москве.

«Наш спутник, помощник и друг», 1 ч.

Режиссер Т. Ширман.

О советской периодической печати.

ЛЕНИНГРАДСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Город одиннадцати веков», 2 ч., цветной.

Автор сценария Б. Добродеев; режиссер М. Доброва; оператор В. Гласс.

О 1100-летии города Новгорода.

●

«Дочери России» 6 ч., цветной.

Авторы сценария: И. Котенко, Е. Учитель; главный режиссер Е. Учитель; режиссер Г. Трофимов; операторы: Н. Блажков, Н. Виноградский, О. Иванов, В. Козырев, Г. Романов, Н. Степанов; автор дикторского текста И. Котенко.

Кинорассказ о лучших женщинах Российской Федерации.

УКРАИНСКАЯ СТУДИЯ ХРОНИКАЛЬНО-ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Почвенную карту — каждому колхозу», 3 ч., цветной.

Авторы сценария: И. Басов, М. Самченко; режиссер Г. Гончарова, оператор В. Орлянкин.

О проблеме повышения плодородия почв.

ОДЕССКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Комплексная механизация перегрузочных работ в морских портах», 4 ч.

Автор сценария Я. Янов; режиссер С. Комар; оператор Н. Луканев.

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Над нами Японское море», 1 ч., цветной.

Фильм снимали кинолюбители—А. Мигдал, С. Капица, В. Суетин, О. Северцева.

О советских спортсменах подводниках.

●

«Новые речные суда», 5 ч.

Автор сценария А. Кантарович; режиссер-постановщик Ф. Блажевич; режиссер М. Котельников; оператор А. Зильберник.

●

«Механизация обслуживания и ремонта линий связи», 3 ч.

Автор сценария Б. Риэр; режиссер А Клевайчук; оператор А. Ульянов.

●

«Непарный шелкопряд», 1 ч., цветной.

Автор сценария И. Васильков; режиссеры Г. Ельницкая; А. Кудрявцев; оператор А. Кудрявцев.

О вредителе леса—непарном шелкопряде и мерах борьбы с ним.

●

«Атом для мира», 1 ч., цветной.

Автор сценария Д. Радовский; режиссеры операторы А. Каиров, И. Касаткин.

О павильоне «Атомная энергия» на Выставке достижений народного хозяйства СССР.

●

«Речной великан», 1 ч., цветной.

Автор сценария А. Кантарович; режиссер Ф. Блажевич; оператор А. Зильберник; автор дикторского текста Л. Белокуров.

О новом речном дизель-электроходе «Ленин», являющемся флагманом речного флота.

«Три адреса», 2 ч.

Автор сценария Л. Гросман; режиссер А. Бабаян; оператор Ю. Бернштейн.

О государственном страховании.

●

«Московские огни», 1 ч., цветной.

Автор сценария А. Вольфсон; режиссер-постановщик П. Петрова; оператор Б. Оцуп.

●

«Путешествие в мир электроники», 2 ч., цветной.

Автор сценария К. Славин; режиссер-постановщик Л. Степанова; оператор А. Зильберг.

О павильоне «Радиоэлектроника» на Выставке достижений народного хозяйства СССР

●

«Лен масличный», 2 ч.

Авторы сценария: М. Поперекув, С. Кузнецов; режиссер А. Сундуков, оператор К. Хабеев.

О передовых методах возделывания масличного льна в условиях Урала, Сибири, Казахстана.

●

«На страже жизни», 2 ч.

Автор сценария Г. Беленький; режиссер-постановщик Б. Альтшулер; режиссер-мультипликатор Н. Чижов; оператор О. Краснов.

О применении пластмасс в хирургии.

●

«Неудачное новоселье», 1 ч.

Автор сценария И. Филимонова; режиссер А. Челаков; оператор Н. Соколов.

Противопожарный киноплакат

●

«В чудесном саду», 4 ч., цветной.

Авторы сценария: С. Дробашенко, И. Стреков, Г. Ерохина; автор дикторского текста О. Писаржевский; режиссеры: Я. Миримов, В. Гольденбланк; операторы: Ю. Бернштейн, В. Воронин.

О Главном Ботаническом саде СССР.

●

«Солнце—главный источник энергии», 2 ч.

Автор сценария Е. Минченков; режиссер А. Беспалов; оператор Б. Шлифер.

Учебный фильм по физике для 7-го класса.

ЛЕНИНГРАДСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Карликовые сады», раздел кинокурса «Плодо-ягодные культуры», 2 ч., цветной.

Автор сценария А. Гельц; режиссер М. Нестеров; оператор В. Данашевский.

●

«Пчелы и урожай», 3 ч., цветной.

Автор сценария И. Васильков; режиссер С. Заборовский; оператор И. Володарский.

О пропаганде опыления медоносными пчелами сельскохозяйственных культур для повышения их урожайности.

●

«Остров Валаам», 1 ч., цветной.

Автор сценария И. Поляков; режиссер С. Бартенев; оператор Б. Дементьев.

Об одном из красивейших уголков нашей родины—Валаамском архипелаге на Ладожском озере.

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«Лань-Лань и Дун-Дун», 6 ч.

Производство шанхайской киностудии «Тяньма».

Автор сценария Ду Сюань; режиссер Ян Сяо-чжун; оператор Ши Фэн-ци; художник Вэй Те-чжен; композиторы: Хуан Чжун, Лю Цимин; звукооператор У Хуа.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Володин; звукооператор дубляжа М. Шмелев.

В ролях: Лань-Лань—Чэн И-ин (дублирует Ляля Громова), Дун-Дун—Хэ Хай-си (Зоя Данилина), их отец—Дин Жань (А. Песелев), их мать—Су Ти (Л. Бабичкова), Сяо Тао—Чжан Хун-мэй (Н. Зорская), Чжэн Да-гуан—Ши Цзюфэн (В. Рождественский), начальник поезда—Цзинь Най-хуа (Л. Масоха), старый рабочий—Чжан Янь (К. Тыртов), пассажир в европейском костюме—Чэн Чжи (В. Гуляев), полная женщина — Линь Цинь (З. Занони).

●

«Ее жизненный путь» 9 ч.

Производство Государственной студии художественных фильмов Корейской Народно-Демократической Республики.

Автор сценария Хан Сан Ун; режиссер Ген Сан Ин; оператор Тен Гю Ван; художник Ким Хэ Ир; музыка Ким Рин Ука; звукооператор Ван Сик.

Русские надписи сделаны Субтитровой мастерской Министерства культуры РСФСР.

В главных ролях: Ен Сун—Ли Ден Сук, Кым Не—Хон Ин Сун, Тхя Себ-Тё Сик, Ким Чан Гук—Ю Вон Дюн, Чун Сен—Те Хе Ген, Ок Сир—Тян Ен Дин, Гви Ок—Мин Бен Сун, Сон Чи Ук—Ли Ди Чан, Син Пхир Сен—Он Сен Де, Цой Гван Хо—Пак Мин. В остальных ролях: Гвак Хен, Цой Ге Сик, Ли Сук, Ким Бон Сен, Ча Ге Рен, Ю Хва Сон, Тен Ир, Ким Дар Ен.

●

«Мяч», 7 ч.

Производство киностудии «Бухарест», Румыния.

Авторы сценария: Франчиск Мунтяну, Синиша Иветич; Андрей Блайер; режиссеры: Синиша Иветич, Андрей Блайер; оператор Лупу Гутман; художник Ла-

дислау Лабанч; композитор Анатоль Виеру; звукооператор Бужор Суру.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Х. Локшина; звукооператор дубляжа З. Карлюченко.

Роли исполняют: Лазэр Врабне, Иоан Бодяну, Андрей Кодарча, Ион Улмени, Санду Стиклару, Лучия Мара Дабижа, Антоанета Гылмяну, Кирица Михаил, Консуэла Рошу, Мирча Строе. Роли дублируют: А. Карапетян, Л. Песелев, В. Дольская, М. Корабельникова, Е. Весник, Я. Янакиев

●

«Веночек песен», 1 ч., цветной.

Производство Студии рисованного и кукольного фильма, г. Готвальдов, Чехословакия.

Автор сценария и режиссер Г. Тырлова; оператор Мила Браникова; художники: Милуше Градска, Алена Мацку; композитор Зденек Лишка; кукловоды: Ян Дудашек, Вацлав Добровольны.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Г. Мартынюк.

●

«Команда», 9 ч.

Производство студии художественных фильмов в Лодзи, Польша.

Автор сценария Ян Роевский; режиссер Ян Фетке; операторы: Адольф Форберт, Богуслав Лямбах; художники: Станислав Кухарский, Юзеф Галевский, Здислав Келановский; композиторы: Витольд Кжеменский, Станислав Урбаниак.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Шепотинник; звукооператор дубляжа В. Ерамишев.

Роли исполняют и дублируют: Михальский—З. Скowронский (дублирует К. Тыртов), Антони Бугай — Р. Пекарский (Ю. Пузырев), Бронислав Крук—Б. Эймонт (А. Фриденталь), Юзеф Витеха—Т. Ломницкий (В. Прохоров), Капера—Л. Лущевский (К. Николаев), боцман—Вальтер (В. Хохряков).

●

«Н-8...», 10 ч.

Производство «Ядран-фильм», Загреб, Югославия.

Авторы сценария: Звонимир Беркович, Томислав Буторага; режиссер-постановщик Никола Танхофер; оператор Славко Залар; художник Здравио Гмайнер; музыка: Драгутин Савин, Любо Кунтарич; звукооператор Федор Елер.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа В. Бычков; звукооператор дубляжа А. Павлов.

В ролях: Борис Бузанчич, Дурда Ивезич, Антуан Врдольяк, Ваня Драш, Стан Север, Мария Кон, Мира Николич, Лия Оремович, Мариан Лаврич, Фабиян Цовагович, Перо Квргич, Любина Жович, Рудольф Кукич, Андро Лючичич, Синица Кнафлек, Иван Цюбич, Антуан Налис, Милан Орлович, Крунослав Фрлич, Степан Юрцевич, Павло Богданович, Драго Митрович, Недим Омербегович, Нелл Ержицник, Мария Алексич, Санда Фидерцег, Рудольф Стремек, Иван Хетрих, Степан Якцевак, Иосип Пресл, Добрила Беркович. Роли дублируют: В. Авдюшко, А. Алексеев, В. Ананьина, Н. Бармин, М. Бернес, К. Барташевич, М. Виноградова, С. Коновалова, Г. Георгиу, О. Голубицкий, О. Жизнева, З. Земнухова, З. Исаева, В. Караваева, Н. Крючков, Н. Крачковская, О. Мокшанцев, В. Маркин, Д. Нетребин, Н. Румянцева, А. Смирнов, П. Самарин, Е. Тетерин, М. Фигнер, Г. Шпигель, Г. Юхтин, Г. Юдин, Я. Янакиев, Ф. Яворский.

●

«Молодой мельник», 8 ч., цветной.

Производство студии «Суоми-фильм», Финляндия.

Авторы сценария: Уско Кемппи, Валентин Вала; режиссер Валентин Вала; оператор Эйно Хэйно; композитор Харри Бергстрем; танцмейстер Эстер Линдгрен.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа С. Гиппиус; звукооператор дубляжа Т. Силаев.

В ролях: Мартти Куннингас, Тейя Сопанен, Арттури Лааксо, Сэнни Ниеминен, Эльви Сарнио, Матти Лехтела. Роли дублируют: Ю. Мартынов, Е. Лосакевич, И. Давыдова, Л. Степанов, С. Боярский, Т. Тимофеева, И. Слободская, Л. Колпакова.

Главный редактор Л. П. ПОГОЖЕВА

Редколлегия: Ю. П. ЕГОРОВ, А. М. ЗГУРИДИ, Р. Л. КАРМЕН, И. П. КОПАЛИН
А. Е. НОВОГРУДСКИЙ, М. Г. ПАПАВА, И. А. ПЫРЬЕВ, И. А. РАЧУК,
Н. К. СЕМЕНОВ, М. Н. СМИРНОВА, Р. Н. ЮРЕНЕВ, С. И. ЮТКЕВИЧ

Обложка С. Б. Телингатера
Технический редактор Л. И. Гориловская

●

Государственное издательство «Искусство»
Адрес редакции: Москва, ул. Воровского, 33. Тел. К 5-43-87.

Ш01001. Подписано к печати 3/I 1960 г.
Формат бумаги 82×108 1/16. Печатных листов 10,5 (условных листов 17,1).
Учетно-издательских листов 16,7. Тираж 20700 экз. Зак. 1361.

●

Московская типография № 5 Мосгорсовнархоза.
Москва, К-1, Трехпрудный пер., 9

Цена 10 руб.

Во время Недели югославских фильмов, прошедшей в декабре прошлого года в Москве, Ленинграде и Киеве, было показано несколько новых работ кинематографистов Югославии. Широкоэкранный фильм «Поезд вне расписания», поставленный Велько Булаичем, рассказал о переселении крестьян на новые земли. В основу своеобразного киноpассказа режиссера Николы Танхофера и сценаристов Звонимира Берковича и Томислава Бутораги «Н-8...» положено сообщение газетной хроники об автомобильной катастрофе, происшедшей на автостраде Белград—Загреб. Фильм «Госпожа министерша» поставлен Жоржем Скригиным по хорошо известной советским зрителям одноименной пьесе Бранислава Нушича.







«ГОСПОЖА МИНИСТЕРША»





СПРАВА: ДВА ВЕРХНИХ ФОТО — «ПОЕЗД ВНЕ РАСПИСАНИЯ», ДВА НИЖНИХ — «Н-8...»

10
2622 и
20 ... 1960

НА II, III и IV КВАРТАЛЫ

ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА

НА ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

1960 ГОДА

Искусство КИНО

Всесоюзная
Книжная палата
Обязат. экземпл.
1960 г.

ОРГАН
МИНИСТЕРСТВА
КУЛЬТУРЫ СССР
И СОЮЗА
РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

ЖУРНАЛ ПУБЛИКУЕТ:

статьи о творчестве режиссеров, операторов, актеров, кинодраматургов;

сценарии советских и зарубежных авторов;

материалы по истории кино (мемуары, документы и т. д.);

фельетоны и очерки;

статьи и заметки по вопросам кинолюбительства;

информацию о новостях киноискусства в СССР и за рубежом;

портреты киноактеров в лучших ролях (на меловых вклейках), кадры из новых фильмов, эскизы кинохудожников, фоторепортаж о киносъемках, дружеские шаржи.

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:

на девять месяцев — 90 рублей
на шесть месяцев — 60 рублей
на три месяца — 30 рублей

Подписка принимается в городских отделах «Союзпечати», конторах и отделениях связи и общественными уполномоченными.

О всех случаях отказа в оформлении подписки, а также отсутствия очередных номеров журнала в розничной продаже (в киосках) просьба сообщать по адресу: Москва, ул. Воровского, 33, редакция журнала «Искусство кино».